

Айлин Уитфилд

ЖЕНЩИНА-МИФ®

# МЭРИ ПИКФОРД




SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Историю мирового кинематографа невозможно представить себе без имени Мэри Пикфорд. В начале XX века эта американская актриса — уроженка канадского города Торонто — пользовалась феноменальной популярностью и была известна практически во всех уголках земного шара. Книга А. Уитфилд рассказывает о ее судьбе и месте в киноискусстве, взлетах и падениях ее творческой карьеры.


- Айлин Уитфилд
  - Пролог
  - Во имя Шарлотты
  - Евангелина
  - Денег должно быть больше
  - В темной студии
  - Девушка студии «Байограф»
  - Ангел из канавы
  - «Маленькая американка»
  - Олимп
  - Строители империи
  - Обрывая связи
  - Для чего нужна Мэри Пикфорд?
  - По течению
  - Эпилог
  - Иллюстрации




**Айлин Уитфилд**
**Мэри Пикфорд**

# Пролог

В 1931 году Мэри Пикфорд, одна из величайших актрис немого кино, решила уничтожить плоды своего труда. Более ста девяноста картин, начиная с немых фильмов и заканчивая первыми образцами звукового кино, хранили образ маленькой женщины (ее рост был всего пять футов), оказывавшей магическое воздействие на камеру. Она появлялась на экране в разных амплуа: новобрачная, кокетка, монахиня, молодая мать. Она играла соблазнительницу и расчетливую убийцу; она пристально разглядывала мужчин, оценивая их, она замирала в их объятиях или пинала их ногой под зад. Часто ее лицо с меланхоличными глазами обрамляли византийские локоны, иногда волосы были зачесаны назад, открывая красивый лоб. За ее внешней хрупкостью скрывалась внутренняя сила: эта кроткая мадонна могла разделаться со змеей, пустить в ход кнут или ружье, швырнуть стулом в насильника. С равным успехом она примеряла образ лондонской нищенки, испанки, японки или индуски. Ее выдающиеся детские роли превзошли то, что она сделала впоследствии, однако любая работа Мэри Пикфорд обнаруживает глубокое проникновение в суть характеров, которые она играет необыкновенно тонко и экспрессивно. Фактически она изменила саму технику актерской игры, покончив с напыщенной искусственной манерой, господствовавшей на театральных подмостках в конце XIX века. Ее поведение перед камерой отличалось простотой и искренностью. Решение актрисы уничтожить свои пленки шокировало ее друзей, которые настаивали, что фильмы принадлежат не только ей.

«Почему бы и нет? — спрашивала Мэри Пикфорд, откровенная женщина, сама продюсировавшая свои картины. — Ведь это я сделала их».

В душе она знала, почему хочет сделать это. Маленькой Мэри удалось стать не просто талантливой актрисой, но и подлинным объектом народного поклонения. Газетчики сравнивали ее появление с «солнечным лучом, проникшим втемную комнату». В 1918 году критик Джулиан Джонсон заметил, что в теле этой женщины заключен дух весны, и назвал ее «первым ребенком мира». В 1915 году поэт и философ Вашель Линсдей, увидев Пикфорд в фильме Сесиля Б. Де Милля «Романтическое приключение в Красном лесу», направил своих читателей в художественную галерею в Чикаго, предложив им поискать лицо Пикфорд среди муз Боттичелли. В открытом письме, опубликованном ученым Эдвардом Вагенкнехтом в газете «Чикаго

Трибьюн» за 1955 год, говорилось: «Мы, обожавшие вас тогда, были простыми и неискушенными людьми, в отличие от тех умников, которые ходят в кинотеатры сегодня, и вы значили для нас куда больше, чем кто-либо может значить для них сейчас. Мы принимали вас безоглядно и боготворили в своих сердцах».

Ее поклонники действительно были простыми людьми, подпавшими под обаяние кино, которое делало тогда свои первые шаги. Первый режиссер Мэри, Д. У. Гриффит, превратил кинокамеру из забавной игрушки в трамплин для нового искусства, изобилующего безграничными потенциальными возможностями. Они начали работать вместе в 1909 году, и соединение их талантов привело к созданию фильмов, которые потрясли зрителей. Когда в 1920 году Пикфорд вышла замуж за актера Дугласа Фэрбенкса, она была, возможно, самой знаменитой женщиной в мире из всех когда-либо живших на Земле. Добившись славы, она запрашивала неслыханные гонорары и оставляла за собой право исправлять недостатки фильмов со своим участием; позднее она сама стала продюсировать свои картины. Обладавшая редким коммерческим чутьем, удивлявшим ее коллег-мужчин, Пикфорд успешно соединяла искусство и бизнес, создавая фильмы, обреченные на успех у зрителей. Ее фильмы донесли до нас не только образ первой красавицы Голливуда, но и независимой, деловой женщины, обогнавшей свое время. Ленты Пикфорд определили тенденции в кино на два десятилетия.

Однако зрительские капризы и прихоти привели к закату звезды Мэри. Она правильно предугадала, что немые фильмы, вытесненные звуковым кино, скоро превратятся в антиквариат. Действительно, для современного зрителя эти тронутые временем пленки являются артефактами далекого, непонятного мира. Отсутствие диалогов заставляло создателей фильмов делать акцент на чрезмерную эмоциональность, малопонятную зрителю наших дней. Игра в немом кино представляла собой особый род искусства. Прошедшие через театральную школу, актеры перед камерой освобождались от патетики в пользу натурализма и уделяли большое внимание мимике. Пикфорд опасалась, что современные зрители найдут ее работу смешной.

«Я не могу смотреть свои фильмы, снятые десять лет назад», — заявила актриса в 1930 году. С годами ее взгляды на собственное творчество становились все более критичными. Однажды Пикфорд сказала своему третьему мужу, актеру и музыканту Бадди Роджерсу: «После моей смерти все мои фильмы должны исчезнуть». Она почти перестала появляться в обществе, редко покидая Пикфэр, свой роскошный особняк в Голливуде.

Являвшийся подобием Букингемского дворца для киномира, Пикфэр видел в своих стенах таких знаменитостей, как граф Маунтбетген, Альберт Эйнштейн и Чарли Чаплин. Второй Белый дом Америки, это поместье располагалось в горах над Лос-Анджелесом и в определенном смысле являло собой символ не только культуры немого кино, но и надежды на бурное развитие Америки в 20-е годы.

Однако с годами некогда гостеприимный Пикфэр превратился в неприступную крепость. К 1966 году его хозяйка стала затворницей: большую часть времени она проводила в постели, заявляя, что трудилась всю свою жизнь и теперь желает отдохнуть. Иногда Роджерсу все же удавалось вывезти ее во внешний мир, под которым подразумевались Голливуд, Лос-Анджелес или Беверли-Хиллз. Но эти поездки расстраивали актрису, и она требовала, чтобы ее отвезли обратно в Пикфэр. Дверь ее спальни была закрыта практически для всех; вход туда имел весьма узкий круг близких, включая ее пасынка, Дугласа Фэрбенкса-младшего, и актрису немого кино Лилиан Гиш, близкую подругу Пикфорд еще с детства.

Гиш и другие друзья Мэри протестовали против уничтожения фильмов с ее участием, но Пикфорд окончательно потеряла веру в то, что немое кино является искусством, и, как следствие, совершенно разочаровалась в себе самой.

# Во имя Шарлотты

Мэри Пикфорд в одном интервью, когда ей было уже за сорок, призналась: «Какой-то дух, живший во мне, постоянно заставлял меня действовать. Казалось, некая неведомая сила увлекает меня за собой». Этот взрывной дух, наделивший актрису чувством независимости в те времена, когда женщины еще носили корсеты, Пикфорд, по ее мнению, унаследовала от своих «неистовых предков». В своих мемуарах она пишет, что в клане Пикфордов особой неистовостью всегда отличались именно женщины.

Ее бабушка по материнской линии, острая на язык Кэтрин Фэли, родилась в 1851 году в Трэли, небольшом славном городке в графстве Кэрри в Ирландии. Отец Кэтрин был мельником, исповедующим католицизм. В юности Кэтрин частенько заходила в местные бордели и спрашивала у проституток что-нибудь вроде: «Твоя мать знает, чем ты занимаешься?» Если те отвечали, что им неловко рассказывать матерям о своем ремесле, Кэтрин кричала, что им надо бы стыдиться своих занятий, но потом смягчалась: «Бог готов простить любого раскаявшегося грешника». Если шлюхи оказывались католичками, Кэтрин настаивала, чтобы они крестили своих детей, и часто приводила их к священнику. Некоторых проституток это трогало до слез. Пикфорд мягко иронизировала над бабушкой, называя ее визиты в бордели вкладом в божье дело. По ее словам, бабушка Хеннесси была «настоящим воином». В 1917 году Мэри сыграла роль в немом фильме «Гордость клана», где ее героиня сильно напоминает бабушку Хеннесси. С кнутом в руке она загоняет односельчан в опустевшую церковь.

Во время сильного голода, что не являлось редкостью для тогдашней Ирландии, семья Фэли добилась, чтобы воинственной Кэтрин позволили выехать в Канаду (разрешение, скорее всего, было получено у британского правительства, которое содействовало выезду за океан нуждающихся ирландцев). Накануне отъезда мать купила Кэтрин два отреза ткани, из которых сшили пару платьев. Кэтрин пустилась в пляс от радости. Когда соседский мальчишка спросил, что это на нее нашло, Кэтрин ответила, что пытается привлечь к себе внимание нарядным новым платьем. Это заявление вошло в семейный фольклор. Мэри считала экстравагантные выходки Кэтрин «фамильной чертой», а в 1915 году воспроизвела танец Кэтрин (та плясала с собственной тенью) в немом фильме «Сверчок Фанчон».

Кэтрин познакомилась с Джоном Пикфордом Хеннесси в

Квебеке. Он также иммигрировал из Трали, но едва ли их пути могли бы пересечься в Ирландии: представители среднего класса, Хеннесси старались держаться подальше от фермеров и мелких предпринимателей вроде Фэли. Когда прабабушка Мэри услышала о том, что ее сын собирается жениться на Кэтрин, она осудила этот брак и поклялась, что до конца своих дней не обмолвится с Джоном ни словом. Пикфорд утверждала, что она сдержала свое обещание.

«Я знаю, откуда у меня эта любовь к сцене», — говорила Мэри.

Джон Хеннесси, работавший на почте в Торонто, обожал театр до такой степени, что всегда оказывался первым в очереди за билетами на спектакль. Однако Кэтрин, которая сама разыгрывала уморительные сцены в своей частной жизни, недолюбливала театральные представления. Однажды муж все-таки уговорил ее пойти с ним на спектакль. Кэтрин, однако, не сиделось на месте, и когда по ходу действия на сцене появился пожарный экипаж, она бросилась вон из зала, вообразив, что начался пожар. Разумеется, все было в порядке, вот только бабушка Хеннесси испортила себе вечер.

«Никогда в жизни не стану тратить деньги на то, чтобы делать из себя дуру, наблюдая за тем, как валяют дурака другие люди», — заявила она.

Больше она в театр не ходила и не посетила ни одного представления с участием Мэри Пикфорд, ее сестры Лотти и брата Джека.

Бабушка Мэри по отцовской линии, Сара Кей Смит, была маленькой полной женщиной, лишенной чувства юмора. Мэри запомнила ее в трауре (муж Сары умер в 1890 году). Она была одета в черное шелковое платье, руки, затянутые в черные перчатки, сжимали черную, расшитую бисером сумочку. Этот мрачноватый ансамбль завершался черной шляпкой, украшенной крошечными фиалками. Шляпка придавала бабушке Смит еще более устрашающий вид. Позднее Мэри вспоминала, что шуршание этого траурного шелка пугало ее до смерти.

Англичанка, которая и в Торонто не пропускала ни одной службы в методистской церкви до девяностолетнего возраста, Сара Смит проповедовала строжайший аскетизм. Хотя ее религия порицала театральные представления, бабушка Смит сделала исключение для пьесы «Хижина дяди Тома», в которой играла девятилетняя Мэри. Кто знает, возможно, ей нравился этот спектакль, исполненный христианского духа. В 1913 году она отправилась посмотреть фильм «В карете епископа», где в главной роли снялась Мэри Пикфорд, уже знаменитая актриса.

Название ввело Смит в заблуждение: она полагала, что картина — на религиозную тему. Вместо этого она увидела, как героиня Пикфорд убегает из приюта, связывается с вором и скрывается от полиции в украденной епископской карете. В одном эпизоде Мэри появилась в короткой балетной юбочке. Вид обнаженных ног и рук внучки заставил Сару Смит, как некогда и бабушку Хеннесси, покинуть зал.

Джон Смит, за которого Сара вышла замуж, родился в Ливерпуле, и в Канаду его привезли ребенком. Согласно легенде, его семья прибыла в британский доминион на собственном корабле. Но вскоре их богатству пришел конец. Все деньги ушли на воспитание двенадцати детей. Кроме того, как полагала Мэри, Смиты делали неразумные вклады. Большинство членов семейства предпочли остаться возле Кингстона, в восточной части провинции Онтарио; остальные отправились в Торонто. Никто не знает, как повстречались бабушка Пикфорд и бедняга Джозеф. Неизвестно также, когда и где они поженились. Мы знаем лишь, что приблизительно в 1890 году их двадцатилетний сын Джон Чарльз повстречал дочь Кэтрин Хеннесси Шарлотту и женился на ней.

Ее звали Элси Шарлотта, и ей было около двадцати лет. Стройная, с большими нежными глазами, твердым подбородком и иссиня-черными волосами, она отличалась практичностью, сообразительностью и работоспособностью. В ту пору, когда Шарлотта повстречала Джона Чарльза, она жила со своей старшей сестрой Лиззи, ее мужем, Уильямом Ватсоном (учителем игры на банджо), и бабушкой Хеннесси, вдовой с 1882 года. Шарлотта сама прокладывала себе путь в жизни. Она занималась обивкой мебели, а через два года начала делать крышки для фортепиано.

Пара казалась идеальной. Джон Чарльз Смит был стройным молодым человеком с золотистыми вьющимися волосами и свисающими усами. Шарлотте приходилось твердо стоять на земле, чтобы как-то уравновешивать полеты фантазии супруга. Это был совершенно непрактичный и склонный к мечтательности человек. Ни одним делом он не мог заниматься сколько-нибудь долго. Незадолго до женитьбы Джон съездил в провинцию Альберта и вернулся оттуда в ковбойской шляпе, мечтая о собственном ранчо. Одно время он держал лавку, где продавались леденцы, затем попробовал себя в качестве владельца бара, позже работал набойщиком. Когда в семье стало совсем худо с деньгами, он даже поступился своими методистскими принципами и устроился в театр работником сцены. В последующие годы Смиты, а вместе с ними и бабушка Хеннесси,

переезжали с Ватсонами из одного района города в другой. Такое, отчасти цыганское, поведение можно объяснить тем, что семья постоянно уклонялась от платы за жилье. А может, они просто искали более дешевые и просторные квартиры, так как семья Смитов продолжала увеличиваться.

Рождение Глэдис Луиз Смит зарегистрировано 8 апреля 1892 года Ее едва не назвали Сарой в честь бабушки Смит, но Лиззи Смит предложила имя Глэдис. Так звали героиню модного романа. Псевдоним Мэри Пикфорд появился, когда Глэдис начала выступать на бродвейской сцене.

Вторая дочь, Лотти, родилась в июне 1893 года. Джон (известный как Джек), скорее всего, родился в 1895 году. Долгое время Пикфорд манипулировала датами собственного рождения. Например, она настаивала, что родилась в 1893 году. Возраст очень важен для детей, играющих на сцене. Чем младше ребенок, тем больше у него шансов прославиться как театральное чудо. Лотти, уже став взрослой, также изменяла свой возраст, беседуя с журналистами. Со временем актриса все молодела и молодела, пока датой ее рождения не стал 1896 год.

Проблемы Джона Чарльза с алкоголем оставались семейной тайной. Алкоголизм подобен подземному течению, отравленные воды которого переливаются из поколения в поколение. Сами алкоголики зачастую отрицают, что являются таковыми. Об алкоголизме Джона Чарльза Смита ходили лишь неясные слухи, но известен факт, что болезнь поразила всех его детей. Обычно детей алкоголиков терзают противоречивые чувства. Они любят и боятся пьющего родителя, постоянно нуждаясь в его похвале. А желание как-то заменить больного главу семьи заставляет их преждевременно взрослеть и во всем стремиться достичь совершенства. Тревога и напряжение венчаются боязнью причинить боль другим людям. По мере того, как Мэри взрослела, у нее проявлялись все эти типичные признаки.

В детстве она была очень эмоциональна. Девочка безгранично любила свою тетю Лиззи. В своих мемуарах Пикфорд описывает ее как значительную часть своего детского мира. Тетя постоянно с племянницей: укладывает ее спать и будит по утрам, читает ей газеты за завтраком, дает советы Шарлотте, качает Мэри на руках, ласкает ее. Мэри вспоминает, как тетя Лиззи однажды обняла ее, когда она сидела в задумчивости. Уже тогда Мэри прославилась тем, что спросила у учителя в воскресной методической школе: «Почему Бог позволяет существовать аду?»

В раннем детстве Мэри преследовала мысль о смерти. Ей внушал ужас даже текст молитвы «И ныне я засыпаю», явно намекающий на смерть. Фрагменты поэмы «Божественная

комедия» Данте, касающиеся описания Ада, проникали в ее кошмары. Борясь с этими страхами, она придумала объяснение своего появления на свет, не имеющее ничего общего с биологией. Место ее прежнего пребывания, как полагала маленькая Мэри, было совершенным во всех отношениях. Все становится ясным, считала она, если как следует об этом поразмыслить. Чтобы сосредоточиться на своих мыслях, она пряталась за шторами или под кухонным столом, используя скатерть в качестве занавеса. «Я хочу вернуться в свой прежний мир, — думала она, — но с чего начать?» Это не было игрой: позднее Мэри возвращалась к таким мыслям во время депрессий. Причины этих состояний занимали Мэри годы спустя, ибо внешне она казалась вполне благополучным трехлетним ребенком.

Она появилась на свет в доме 211 по Юниверсити-стрит. Позднее это безликое некрасивое здание снесли (теперь там находится мемориальный знак, напоминающий о том, что в этом месте родилась великая актриса). Этот район отличался от всех остальных районов в городе: его планировка напоминала планировку Оксфорда и Кембриджа. Дома стояли только на восточной стороне улицы, и семейства, подобные Смитам, могли любоваться каштанами, специально привезенными из США. Из окон можно было увидеть и клены, листья которых осенью становились ярко-красными. Весной тут цвела пьянящая сирень.

Юниверсити-стрит вела к Королевскому парку, возле которого возвышалось здание парламента провинции Онтарио. По лужайкам парка бегала детвора. Мэри часто бывала здесь. Как обезьянка, она повисала на решетках ограды и наблюдала за сменой караула у здания парламента. С тех пор она на всю жизнь полюбила звучание волынок. Вид марширующих канадских шотландцев, да и вообще солдат, доводил ее до слез. Она также с необыкновенной ясностью вспоминает фонтанчики с питьевой водой.

В арсенале у Мэри имелись и другие, более утонченные развлечения. Например, поездка через весь город на трамвае, который являлся гордостью Торонто. Во время таких поездок можно было полюбоваться на ухоженные сады, большие магазины, роскошные особняки. В воскресные летние дни в трамваях попадалось особенно много детей с родителями. Дети семейства Смитов обожали такие поездки, хотя это и вызывало недовольство бабушки Смит. Иногда Мэри отправлялась на пароме к Ханлан-Пойнт, острову на озере Онтарио, где гуляла по парку или каталась на карусели. Случалось, она посещала Хай-Парк, занимающий четыреста акров земли. Как-то зимой Мэри рискнула скатиться с ледяной горки на мусорном бачке,

врезалась в группу мальчишек и упала в сугроб. В этом парке Мэри предпочитала бывать летом, когда на лужайках появлялись колокольчики.

В конце 90-х годов Джон Смит нашел работу в компании «Ниагара Стимшип». Он продавал закуски на прогулочных пароходах, курсировавших между Торонто и Ливингстоном. Эго была приятная работа на свежем воздухе. Однажды Смит спускался с палубы и ударился головой о подвесной шкив. Удар вызвал образование тромба в мозгу. Спустя шесть месяцев, 11 февраля 1898 года, Джон Чарльз умер от кровоизлияния в мозг.

На этом счастливые воспоминания Мэри резко обрываются.

«Я закрываю глаза и слышу, как кричит моя мать в момент смерти отца», — писала Пикфорд. Интересен ее рассказ об этом.

Она вошла в спальню. Все было как во сне. Мэри казалось, что отец спит. Но возле его неподвижного тела рыдала ее всегда сдержанная мать. Она билась головой о стену, заламывала руки, кричала. Ее иссиня-черные волосы лишь частично скрывали окровавленное лицо. Сквозь распущенные волосы Шарлотта не видела дочь, застывшую в дверях. Девочку испугал непривычный вид матери. К счастью, в этот момент в комнату вошла Лиззи. Сообразив, в чем дело, она взяла племянницу на руки и отнесла в свою комнату. Там, пока остальные Ватсоны ухаживали за Шарлоттой, Лиззи качала перепуганную девочку. Утром Лиззи отвела Мэри в столовую позавтракать. Когда они проходили мимо отцовской комнаты, тетя не позволила ей смотреть на дверь и заставила отвернуться. Она сделала это из добрых побуждений, но эффект произвела противоположный. События и образы прошлого вечера ожили во всем своем трагизме, и на этот раз Мэри поняла их подлинное значение. Она отказалась есть и заливалась слезами, горюя по умершему отцу.

Это трогательная и почти правдивая история. На самом деле Джон Чарльз Смит умер не в доме, где жила Мэри, — за три года до смерти он бросил семью.

В 1895 году Джон Чарльз ушел от Шарлотты и поселился на Авеню-Роуд. В то время он работал барменом. Потрясение Шарлотты усиливалось еще и тем, что тогда она пребывала в полной растерянности: она не имела постоянного источника дохода, на руках остались две маленькие дочери и новорожденный сын. Кроме того, ей приходилось заботиться о матери, а бабушка Хеннесси все больше слабела и была частично парализована.

Шарлотта поступила так, как поступила бы в те дни любая женщина на ее месте, — она объявила себя вдовой. Подобно

многим обедневшим представителям высших классов, она уделяла большое внимание своей внешности. Не имея материального достатка и необходимых связей, они вынуждены были подчеркивать свое преимущество над нищими лишь хорошими манерами и цивилизованным поведением. Уход Джона Чарльза не только причинил страдания, но и унизил ее. Однако вдовство как бы очистило Шарлотту, вернуло ей уверенность в себе и ощущение собственной значимости. Конечно, пятилетняя Мэри догадывалась, что произошло. Женщины того времени, вспоминала она позднее, нередко жили с мужьями, которых они ненавидели. И дети знали, что их мать и отец ненавидят друг друга. Если муж приходил домой навеселе, страдалица жена крепко сжимала губы и терпела все его выходки. В то же время Мэри запомнила обаяние отца, свою скорбь о его смерти и печаль Шарлотты. Со временем Мэри научилась вспоминать об отце только хорошее и рисовала его в своем воображении чуть ли не святым, забыв обо всех недостатках Джона Чарльза.

Смерть отца стала ключевым моментом в жизни Мэри. Истошный крик Шарлотты пробудил в ней самосознание. События того вечера подтвердили то, о чем она инстинктивно догадывалась: мир — это ненадежное место, где людям грозит опасность.

Образ опечаленной матери омрачал жизнь Мэри, и она разуверилась в счастье. Когда окружающие страдали, Мэри не только сочувствовала им, но и страдала вместе с ними. Подобные ощущения, вероятно, шли ей на пользу как актрисе, но и причиняли боль в личной жизни. Она стала очень заботливо относиться к своей семье. Стараясь защитить любимых людей, Мэри Пикфорд вырабатывала систему идеального поведения. Постоянное чувство вины заставило ее впоследствии признаваться, что она никогда не любила себя.

Однажды она поддалась соблазну и совершила кражу. Ей было шесть лет, она покупала в зоомагазине корм для птиц, и внезапно ее внимание привлекла золотая рыбка. Не раздумывая, Мэри схватила этот «солнечный лучик», побежала домой и там бросила рыбку в унитаз. Внезапно она осознала, что наделала: она совершила не только кражу, но и убийство. Узнай об этом ее мать, никогда не сомневавшаяся в честности своих детей, она убила бы старшую дочь одним взглядом. Лишь спустя двадцать лет Мэри призналась Шарлотте в совершенном проступке.

Шарлотта повесила в гостиной портрет Джона Чарльза, украшенный желтым шелком. Каждое утро она смачивала волосы Мэри водой и завивала ей локоны. Однажды Мэри при помощи кисточки попробовала завить волосы на портрете отца. Краска

упала с кисточки, испачкав портрет. Шарлотта разгневалась и наказала другую свою дочь, Лотти, полагая, что это ее проделки. Мэри терзало чувство вины, и даже в шестидесятилетием возрасте она вспоминала выражение негодования на лице младшей сестры.

Кроме того, ее постоянно мучила мысль, что в детстве она оскорбляла мать, уделяя слишком много внимания отцу. Возможно, благодаря тому, что Джон Чарльз часто оставался без работы, он проводил с детьми больше времени, чем Шарлотта, которая, как и многие ее современницы, уделяла много внимания уходу за домом. Позднее Пикфорд вспоминала, что когда Джон Чарльз устроился работником сцены, у него на руках появились ужасные мозоли, и она говорила об этом с таким чувством, словно мозоли были и у нее.

Она хотела стать его любимой дочкой, но этой чести удостоилась Лотти. Все началось, считала Мэри, с того дня, когда Шарлотта, измученная родами, пожаловалась, что опять родила девочку. «Но ведь это прекрасный ребенок!» — воскликнул Джон Чарльз, любуясь малышкой. Вскоре он дал Лотти мальчишеское прозвище и называл ее «мой Чакки». Каждый вечер Чакки с нетерпением поглядывала в окно, ожидая, когда отец вернется с работы, и бегала к трамваю встречать его. Он тот час же подхватывал ее на руки и нес домой. Мэри, желавшая, чтобы отец уделял ей больше внимания, нарочито отстранялась от него и даже грубила. Позднее она укоряла себя за то, что обижала Джона Чарльза и ревновала его. В конце концов, рассуждала Пикфорд, она все равно постоянно находилась в центре внимания из-за своих частых болезней.

В детстве Пикфорд переболела дифтеритом, туберкулезом и пневмонией — каждая из этих болезней могла закончиться для нее смертельным исходом. Кроме того, она страдала от нервных расстройств, простуд и ночного потения. Из-за болезней она часто пропускала занятия в школе. Лечение приносило мало пользы (Шарлотта пользовалась лишь народными средствами, такими, как растирание гусиным жиром или луком. Она верила, что это выводит яды из тела). Болезненных детей неохотно брали в школы, и им приходилось сталкиваться со сложным тестированием. Для дальнейшего обучения в школе переболевшему дифтеритом ребенку требовалось специальное разрешение министерства здравоохранения.

Больной ребенок в полутемной комнате, окруженный озабоченными членами семьи, в викторианскую эпоху обладал романтическим ореолом. Мэри нравилось, что ей уделяют столько внимания, но постоянное пребывание в спальной

надоедало девочке. Драма достигла своего апогея, когда католический священник, прослышав, что Мэри перенесла дифтерит, наведался к ним домой. «У нас карантин, — сказала ему Шарлотта. — Мы не можем впустить вас». Однако когда выяснилась, что Мэри не крещена (Шарлотта и Чарльз боялись обидеть родителей, выбрав одно из двух вероисповеданий), священник все же вошел в квартиру и окрестил лежавшую в кровати девочку. Бабушка Хеннесси была чрезвычайно взволнована.

Мэри чуть не умерла тогда, как она позднее писала. Доктор, лечивший ее — некий Джордж Б. Смит, — так прижился в семье, что Смиты стали называть его «маленький Д. Б.». В свою очередь, этот доктор, находившийся у смертного ложа Джона Чарльза, был очарован печальной большеглазой Мэри и обсуждал с Шарлоттой возможность ее удочерения. Д. Б. был богат, женат, но не имел детей. Став его падчерицей, маленькая Глэди даже сохранила бы свою фамилию. Однако Д.Б. так и не смог удочерить ее; зато эта история еще больше сблизила мать и дочь.

«После смерти отца, — писала Пикфорд, — я вдруг поняла, что мама совершенно одинокий человек». Это понимание, возможно, пришло к ней на похоронах отца, когда взрослые подвели Мэри к мертвому Джону Чарльзу, чтобы она поцеловала его в последний раз. В этот момент она постаралась навсегда запомнить черты отца. «Он был очень красивым мужчиной, и мать его обожала». Она решила хранить его образ в памяти во имя Шарлотты.

Мэри была потрясена ужасной судьбой матери: она осталась без мужа, без сбережений, с тремя детьми и больной старухой на руках. «Вскоре мы все разъехались, — вспоминала Пикфорд годы спустя. — Мой брат жил в одном доме, сестра в другом, а я в третьем. Не знаю, где жил мой бедный дедушка, потому что мама э-э, — актриса попыталась подобрать нужные слова. — Она была так удручена смертью отца, что не хотела поддерживать отношения с родственниками». Из шокового состояния Шарлотту вывела болезнь Джека. «Тогда она поняла, что у нее нет времени для скорби, — вспоминает Мэри. — И мы все объединились».

Первым делом Шарлотта крестила своих детей в протестантской церкви в память о покойном муже (Мэри, уже принявшей католичество, пришлось креститься еще раз). Затем Шарлотта вернулась к своему старому занятию — шитью. Она зарабатывала на жизнь пошивом платьев, которые продавала по три доллара за каждое. Однажды Мэри отложила свои дела на кухне и подошла к столу, за которым шила ее мать. «Мама, у тебя есть деньги на квартплату и на уголь?» — спросила она. «Нет,

дорогая, — ответила Шарлотта, — но не волнуйся, мы что-нибудь придумаем».

Расстроенная Мэри выбежала из кухни и спряталась за красными гардинами в прихожей. Там ее и нашла вездесущая Лиззи. Выслушав жалобы племянницы, Лиззи пошла к Шарлотте. Пикфорд предлагает следующую версию их разговора, в виде семейной драматической сценки:

Лиззи. Лотти, ты не должна рассказывать ребенку о таких вещах.

Шарлотта. О каких вещах?

Лиззи. О том, что тебе нечем платить за уголь и квартиру.

Шарлотта. О, Лиззи. Я не хотела говорить об этом, но была занята работой и забылась. Какой ужас!

Лиззи. Она с каждым днем бледнеет и худеет.

Если она будет забивать себе голову мыслями о деньгах, то никогда не выздоровеет.

Мэри *(выглядывая из-за гардин)*. После этого случая маму невозможно было застать врасплох.

Конечно, Лиззи была права, когда упрекала сестру, но, с другой стороны, Шарлотте нужен был кто-то, кто поддерживал бы ее, пусть даже ребенок. В Мэри она нашла впечатлительную слушательницу, чутко реагирующую на ее слова. После смерти отца Мэри во всем подражала матери. Она идеализировала ее. Ни одна другая мать, по ее мнению, не любила своих детей так, как Шарлотта. Она штопала и переделывала старенькие платья Мэри и Лотти и украшала ветхие шляпки лентами. Так поступали только бедняки, но Мэри была в восторге от изобретательности матери. Просыпаясь по ночам, она слышала жужжание швейной машинки и успокаивалась. Днем она сидела у ног матери в футляре машинки и представляла, будто плывет в лодке по океану.

Воинственный дух, присущий женщинам семейства Смитов, проявился в Шарлотте, когда она столкнулась с мисс Адамс, директрисой школы, где училась Мэри. Эта женщина стала кошмаром в жизни девочки. Когда Мэри и Лотти однажды опоздали на уроки, мисс Адамс строго отчитала их. На следующий день они бегом бежали в школу, однако все равно переступили порог класса уже после звонка. «Если вы еще раз опоздаете, — отчеканила мисс Адамс, — дьявол пришлет за вами свою черную карету, и вы больше никогда не увидите свою мать».

Потрясенные этой страшной картиной девочки бросились вон из школы, оставив в классе свои пальто и шляпы. Дрожа и стуча зубами, они прибежали домой и, задыхаясь, пересказали матери то, что услышали от директрисы. Успокоив дочерей, Шарлотта

отвела их обратно в школу и попросила мисс Адамс повторить ее слова. Директриса с гордостью повторила все сказанное и добавила, что девочек следует выпороть. Глаза Шарлотты засверкали. Мисс Адамс никогда не прикоснется к ее детям. Она, Шарлотта Хеннесси Смит, не допустит этого. Она обратится в совет образования и пожалуется на директрису. Шарлотта пошла даже дальше. Она забрала своих дочерей из школы, купила учебники и сама учила их дома, когда выкраивала свободное время.

К несчастью, история про дьявола так поразила воображение Мэри, что у нее начались кошмары, она стала плохо спать, и доктор приписал ей постельный режим. Шарлотта ухаживала за ней и за Лотти, которая заболела брюшным тифом. Для Мэри ее мать была ангелом-хранителем, отдававшим девочке всю свою жизнь.

Мэри стала компаньонкой и подругой своей матери, ее вторым «я» (альтер эго), советчицей и опорой. Она не хотела играть с другими детьми и проводила свое время с Шарлоттой. Она была маленькой мамой для Лотти и Джека, ухаживала за ними и ругала их. Лотти и Джек называли ее «полицейским» и «большой палкой». Теперь они видели в ней скорее взрослого человека, нежели ребенка. Иногда и Шарлотта относилась к ней так же. Она любила возиться с младшими детьми на полу, но, едва завидев Мэри, вскакивала и выглядела виноватой. Мэри необыкновенно волновалась за мать и боялась потерять ее. Иногда она плакала ночью в постели от мысли, что Шарлотта может внезапно умереть. Подобные мысли омрачали самые счастливые моменты жизни девочки. Тем временем Джек и Лотти затаили обиду на Шарлотту и Мэри. Им не нравилось, что мать уделяет так много внимания старшей сестре.

Порой, разыгрывая из себя взрослую, Мэри чувствовала, что теряет нечто очень важное: мир детских игр, беззаботные минуты детского счастья. Все это она испытывала лишь при жизни отца и позже, когда каталась на велосипеде. В те годы мода на велосипеды имела революционный характер: чтобы кататься на велосипедах, женщины избавлялись от корсетов и встречались с любовниками во время велосипедных прогулок. Вскоре в Торонто появилось множество магазинов, где продавались велосипеды. Мэри брала велосипед напрокат за десять центов и каталась, забыв обо всем на свете. Ее короткие ножки крутили педали, за спиной развевались золотистые волосы. Когда Шарлотта заявила, что к дню восьмилетия Мэри получит велосипед, девочка хотела отказаться от этого подарка (тем не менее велосипед ей купили). Велосипедные прогулки, по словам Мэри, доставляли ей больше

удовольствия, чем поездки на роллс-ройсе в более зрелом возрасте.

Союз Мэри и Шарлотты еще более укрепился после того, как Джордж Б. Смит сделал попытку удочерить девочку. Впервые услышав предложение Джорджа, Шарлотта решительно отвергла его, что не понравилось Лиззи, которая считала, что сестра не должна стоять на пути к счастью Мэри. Устыдившись, Шарлотта согласилась, одела свою старшую дочь в лучшее платье и поехала с ней на трамвае к дому Смита. Это был богатый красивый дом с очаровательной комнатой, отведенной под детскую. Однако Мэри больше интересовало, будут ли ей давать мороженое? Подарят ли ей пони и тележку? Будет ли она есть цыпленка каждый день? Притихшая Шарлотта слушала, как Смит и его жена обещали девочке все эти удовольствия.

На трамвайной остановке Мэри радостно болтала о том, что будет кататься на пони вместе с Лотти и Джеком и делиться жареным цыпленком с Шарлоттой и бабушкой Хеннесси. Неожиданно Шарлотта прервала ее. Впоследствии Пикфорд часто вспоминала, как мать, опустившись на колени в траве, посмотрела дочке прямо в глаза и сказала ей, что если она переедет к Смитам, то уже никогда не будет ее ребенком. Страх проник в сердце Мэри. «Мама, разве я тебе больше не нужна?» — спросила она. Шарлотта заплакала: «Ты нужна мне, дорогая, но я не могу дать тебе пони, цыплят и мороженое каждый день». Мэри была потрясена. «Я не хочу быть дочкой доктора Смита, я ненавижу пони и хочу жить с тобой, мама!» Мэри тоже заплакала, и Шарлотта вытерла свои и ее слезы носовым платком. В тот день Мэри решила, что она должна каким-то образом занять место отца и сделать все, чтобы семья не распалась.

Она чувствовала, что должна защитить семью от внешних сил, способных разрушить ее. Семья являлась цитаделью ценностей — трудолюбия, преданности друг другу, — которые делали ее членов неуязвимыми. Известно, что пионеры Голливуда называли клан Смитов четверкой мушкетеров, объединенных лозунгом «Один за всех, все за одного». Мэри Пикфорд отличала фанатичная преданность семье.

# Евангелина

Вскоре после смерти Джона Чарльза Шарлотта стала сдавать свободную комнату жильцам. До 1899 года комнату снимали одинокие женщины, а потом Шарлотта с некоторым опасением сдала ее семейной паре по фамилии Мерфи. Она приняла это решение, посоветовавшись с бабушкой Хеннесси и Лиззи, ибо вдова, сдающая комнату мужчине, пусть даже и женатому, могла стать объектом для кривотолков. Кроме того, Мерфи имел несерьезную профессию: он работал управляющим сценой в театре.

В версии Мэри вся эта история приобретает патетические черты. В то время Шарлотта жила с Ватсонами в доме на Орд-стрит. Ни Смитам, ни Ватсонам социальное положение не позволяло выбирать себе соседей. Но Шарлотта опасалась представителей театральной среды, что было типично для приличного общества, полагавшего, что люди сцены ведут непристойный образ жизни. В раннюю викторианскую эпоху театры — за исключением оперы, которая считалась возвышенным искусством, — были местом скандалов и драк: зрители из рабочих предместий выпускали пар, устраивая шум по поводу высоких цен на билеты, забрасывали актеров тухлыми яйцами или прерывали спектакль, требуя, чтобы труппа сыграла что-нибудь поинтереснее. Но даже после того, как поведение зрителей несколько улучшилось, статус исполнителей не изменился. В ту эпоху люди с особым трепетом относились к семье и жилищу и считали актеров, которых профессия лишала корней, бездомными котами и негодяями.

Актрисы пользовались еще худшей репутацией. Они впервые появились на британских театральных подмостках в 1660 году. Нарядные, сверкающие, словно экзотические птицы, они только и думали о том, как бы подцепить богатого любовника. В 1890-х годах средний класс видел в женщине украшение дома, а не сцены. К тому же церковь веками проклинала театр. Пикфорд утверждала, что, будь ее отец жив, он никогда не позволил бы ей появиться на сцене. Шарлотта также считала это неприличным занятием. Между тем в театре играли талантливые женщины. В Торонто имелся лишь небольшой любительский театр, но здесь гастролировали европейские и американские труппы, привозившие с собой таких знаменитостей, как Минни Маддерн Фиске, Эллен Терри, Сара Бернар и мадам Моджеска. Приезжали сюда и тогдашние звезды рангом пониже: красотка Лилли Лантгри, игравшая в пьесе «Дегенераты», а также Анна Хельд,

костюм которой в постановке «Французская девушка» стоил тридцать тысяч долларов.

В местном театре нередко выступали акробаты, дрессировщики и факиры. Здесь же показывали первые немые фильмы, включенные в программу водевилей. Кроме того, существовали импровизированные кинозалы на Йонг-стрит, главной улице Торонто. В простеньких сюжетах этих фильмов фигурировали, в основном, фонтаны, велосипедисты и полицейские. Однако Смиты стойко игнорировали развлечения такого рода, и Шарлотту шокировало предложение мистера Мерфи задействовать ее дочерей в спектакле «Серебряный король», который готовился к постановке.

«Извините, — возмутилась она, — но я никогда не позволю своим девочкам иметь что-то общее с актрисами, которые курят. Не могу представить себе Глэди и Лотти на сцене!»

«Каммингс Сток Компани», где работал Мерфи, располагалась в театре «Принсес» в Торонто. В этом внушительном здании на Кинг-стрит, неподалеку от театрального района, было электрическое освещение — большая редкость для того времени. Здесь находились художественная галерея, комнаты для приемов, гостиная, банкетный и бальный залы. Зрительный зал был опоясан балконами и вмещал пятнадцать сотен зрителей. Избранные посетители смотрели спектакли из задрапированных лож.

В течение нескольких сезонов артисты «Каммингс Компани» разыгрывали в городе различные мелодрамы, приключенческие спектакли, сентиментальные фантазии, мюзиклы и иногда пьесы Шекспира. Управляющий компанией, Роберт Каммингс, снимал помещение театра на сезон и набирал актерский состав, почти полностью состоящий из американцев. Каммингс не только выступал в качестве продюсера и режиссера, но и играл в главных ролях. Независимые актеры сами шили себе костюмы, занимались париками и гримом. Большинство из них с готовностью брались за работу, обеспечивающую стабильное жалованье на один сезон. Важно было и то, что им не приходилось переезжать с одного места на другое. Как правило, театральные труппы кочевали по стране. «Каммингс Компани», часть акций которой находилась в руках актеров, предлагала им сорок недель работы на одном месте и чувство уверенности, что они очень ценили.

«Мне понятны ваши опасения, миссис Смит, — сказал Мерфи, — но, возможно, вы окажете мне одну услугу, прежде чем примете окончательное решение?..

Пойдемте сегодня вечером со мной за кулисы. Уверяю вас, артисты ничем не отличаются от остальных людей. Среди них

есть и хорошие, и плохие. В нашей труппе собрались очень достойные актеры и актрисы, которые уже давно работают вместе».

Шарлотта согласилась пройти за кулисы и убедилась, что артисты (безусловно, предупрежденные о ее визите заранее) ведут себя очень прилично. Некоторые из них были просто очаровательны, а другие — и это удивило ее больше всего — состояли в браке. Шарлотта задумалась. В доме все еще ощущалась нужда в деньгах. Мерфи предлагал восемь долларов в неделю за выступления Мэри и чуть меньше за выступления Лотти, для которой предназначались эпизодические роли. В конце концов соображения пристойности уступили место корыстным интересам; Мэри и Лотти приняли в труппу. Нашлось в театре место и для Шарлотты, которая, сидя за кулисами, играла на органе мелодию «День окончен».

В течение всей своей жизни Пикфорд утверждала, что ее карьера началась, когда ей исполнилось пять лет. На самом деле, когда 8 января 1900 года она впервые появилась на сцене в постановке «Серебряный король», ей было около восьми, а Лотти исполнилось шесть. И все же обе они оказались слишком юными для работы в театре, хотя Мэри сразу загорелась желанием стать актрисой. Однажды она прижалась щекой к колену Шарлотты и спросила, сколько лет ей надо ждать, прежде чем она начнет вносить достойную лепту в семейный бюджет. Шарлотта заставила ее поднять вверх десять пухлых пальчиков.

Воспоминания об отце были связаны с первыми деньгами, которые у нее появились. Джон Чарльз, стоя возле дочери, велел ей разжать крошечную ладошку, а затем положил туда семьдесят пять центов, свой дневной заработок. В тот момент Пикфорд почувствовала «тягу к деньгам»: монетки в руке показались ей драгоценностями. Интуитивно она передала деньги Шарлотте. Дети потом из года в год будут повторять этот ритуал. Все заработанные деньги они отдавали матери, которая хранила семейный капитал в одном кошельке, тем самым подчеркивая, что все они — одно целое.

Игра в театре позволила Мэри вносить свою долю в семейный бюджет. Помогая Шарлотте, она как бы заменяла Джона Чарльза. С самого начала Пикфорд понимала, что ее роли — чаще всего она играла сироток — соответствовали тому, что ей довелось пережить в жизни. «Если кто-то полагает, что ребенок быстро все забывает, посмотрите на меня, и вы увидите, что детская память не так уж коротка. Я не забыла своего отца, и в пьесах, в которых я играла, к сожалению, часто встречались слова, напоминавшие мне о моей утрате». Играя в мелодрамах, Пикфорд стала

отождествлять себя с бедными, униженными и угнетенными. Пьесы адресовались рабочему классу и включали в себя стереотипный набор персонажей: отцы-алкоголики, покидающие семьи и умирающие от ужасных болезней, домовладельцы, требующие деньги за квартиру, преданные жены и ангелоподобные дети. Постановки изобиловали детьми, страдающими тяжелыми и опасными для жизни болезнями. Нередко детей вырывали из рук матерей и бросали в приют. Но встречались в пьесах и самостоятельные дети, которые сами готовили еду, убирались в доме и совершали разумные поступки, в то же время постоянно страдая от холода в своей потрепанной одежде.

Разумеется, мелодрама не могла обойтись без отрицательных, порочных персонажей. Это добавляло ей большую остроту. В конце концов порок непременно наказывался, но сначала отрицательные герои проявляли себя во всей своей красе. Это очень нравилось зрителям. Негодяй отличался хорошими манерами, носил усы и плащ. Обреченная женщина обожала его. Но в некоторых пьесах встречались и порочные женщины. Обычно их выдавали красные туфли. Вероятно, из уважения к слабому полу, таких женщин называли «авантюристками». Однако негодяй искал для себя непорочное создание, чья скромная красота волновала его. Тихие женщины-матери притягивали к себе убийц, пиратов, игроков, сумасшедших, вампиров и богатых развратников.

Страдающая мать, пропащий отец, благородные дети, притягательная сила сцены, оказывающая огромное воздействие на сознание, актеры в гриме — все это не могло не тронуть воображение впечатлительного ребенка. Законы мелодрамы также требовали сценических эффектов в качестве приложения к необычному сюжету. Мэри играла на сцене на фоне землетрясений, извержений вулканов, необыкновенно красивых радуг. Теперь все эти эффекты кажутся примитивными: фарфоровая луна, снежинки из конфетти, красные бумажные ленты вместо языков пламени, картонные волны. Тем не менее они волновали зрителя конца XIX века и делали сцену похожей на детскую игрушечную страну. Мэри писала, что театр стал ее комнатой для игр, ее школой. Все три пьесы, в которых она играла, — «Серебряный король», «Хижина дяди Тома», «Ист Линн» — признаны классикой мелодрамы. Мэри полагала, что они развивали ее сознание.

Пьеса «Серебряный король», написанная Генри Артуром Джонсом, впервые была поставлена в Лондоне в 1882 году и в течение десятилетий считалась образцом драматического

искусства (название говорит об удаче главного героя, который вкладывает деньги в добычу серебра). Джонс использовал все элементы мелодрамы, не вдаваясь, однако, в крайности. Литературные достоинства пьесы оставляют желать лучшего, но она изобилует театральными приемами: монологами, репликами, словами, произносимыми актерами в сторону. В результате по ходу четырехчасовой постановки у зрителей значительно увеличивалось количество адреналина в крови.

Мэри играла трогательную роль Неда, умирающего сына главного героя (маленькие девочки часто играли маленьких мальчиков, и наоборот). Придерживаясь основных канонов мелодрамы, Джонс использовал детей как средство воздействия на родителей. Когда Нелли, героиня пьесы, находит в баре своего мужа, безработного и пьющего, но милого человека, она восклицает: «О, Уилл, я только что уложила Сисси и Неда в постель, и они сказали: пусть Господь благословит нашего дорогого отца». Позднее бедная и покинутая Нелли обращается к Неду: «Спи, мой дорогой мальчик! Ты счастлив во сне. Когда ты спишь, ты не испытываешь чувства голода и не разрываешь на части сердце твоей бедной матери, прося у нее еду, которую она не может тебе дать». Однако повзрослев, Мэри стала отдавать предпочтение второстепенным ролям: ее новые персонажи не были обременены добродетелью. «Я обожала играть противных девчонок», — вспоминала она. Так, в «Серебряном короле», когда на сцене появляются школьницы, одну из которых, Сисси, играла Лотти, милая и серьезная дочь главного героя просит разрешения поиграть с ними. Мэри, играющая «большую девочку», топает ногой и приказывает: «Не разговаривайте с ней; ее отец убил человека!» Дети подчиняются Мэри и вслед за ней покидают сцену.

Эта незначительная, казалось бы, роль содержала в себе один весьма важный элемент: внимание фокусировалось на исполнительнице. В течение какого-то времени властная героиня оставалась в центре внимания. В такие моменты начинающие артисты испытывают состояние шока: зияющая черная дыра просцениума, яркий насыщенный свет, ощущение невидимых зрителей. Одних все это возбуждает, других практически парализует. На премьере присутствовали канадские солдаты, посланные на бурскую войну. Перед отъездом в Южную Африку они пожелали посмотреть спектакль «Серебряный король». Атмосфера в зале была наэлектризована.

Мэри волновалась, но не испытывала страха. Она любила оставаться на сцене наедине со зрителями и не боялась их взглядов. Играя на сцене, человек выставляет себя на показ и тем

самым как бы контактирует с другими людьми. В наиболее яркие моменты пьесы обмен эмоциями между зрителями и исполнителем становится чрезвычайно интимным. У ребенка (да и у многих взрослых) эта интимность нередко перерастает в любовь. Мэри, безусловно, купалась в подобных чувствах. Иногда она испытывала творческий подъем и начинала импровизировать. В конце спектакля Нелли и ее муж ведут очень важный разговор. Мэри в это время должна возиться с игрушками и не обращать внимания на родителей. Все бы хорошо, но, соорудив из своих игрушек пирамиду, она затем разрушила ее деревянной лошадью. Это испугало актеров и вызвало смех в зрительном зале.

Пикфорд радовалась: ей нравилось привлекать к себе внимание. Но однажды администратор резко заметил ей, что своими действиями она отвлекает зрительское внимание от актеров, которые его заслуживают. Мэри на всю жизнь запомнила этот урок.

После восьми представлений «Серебряный король» убрали из репертуара. Актеры акционерной компании вели изнурительный образ жизни. Днем они репетировали пятиактную постановку, а вечером играли ее перед зрителями. Каждую неделю они ставили новую пьесу и постоянно разучивали диалоги. После того, как Мэри и Лотти покинули театр, остальные актеры играли в нем вплоть до распада компании. Это случилось раньше, чем все они предполагали. Весной актеры собрались в театре и обнаружили, что Каммингс таинственным образом исчез вместе с их деньгами. Обманутые, без гроша в кармане, они отправились домой ждать начала театрального сезона в Нью-Йорке.

В Торонто Мэри не теряла времени зря. На репетициях и спектаклях она наблюдала за Мэгги Квинн, актрисой, игравшей главные роли. Занятая в роли дочери героини, Сисси, Мэгги, казалось, без конца говорила, в то время как Мэри, игравшая Веда, практически не открывала рта. Про себя она решила, что смогла бы сыграть Сисси не хуже других. Она любовалась собой перед зеркалом, копируя Мэгги Квинн. Ей казалось, что она навсегда останется в театре.

Каким-то образом она получила роль в пьеске под названием «Маленькая девочка» в торонтском театре «Шиас», где разыгрывались водевили. В те дни даже взрослые артисты начинали в водевилях; они добивались признания у публики, а потом играли в более серьезных вещах (даже Сара Бернар играла в водевилях). В «Маленькой девочке» играл известный тогда актер Роберт Хиллиард: у него была собственная труппа, но саму «маленькую девочку» подыскивали в тех городах, где гастролировал театр. В спектакле, премьера которого состоялась

в Торонто 9 апреля 1900 года, речь шла о жене, которая бросает мужа ради театра, забрав с собой их маленькую дочь. Годы спустя, после смерти матери, друг семьи пытается воссоединить дочь с отцом. Он отказывается принять ее, пока не видит ее танцующей в платье с оборками. Танец покоряет его. Мэри, которой уже исполнилось восемь лет, фигурировала в афишах как «дитя Глэдис Смит» (все артисты назывались детьми, пока не достигали совершеннолетия). Ее героиня имела непосредственное отношение к ключевому сценическому конфликту, и Мэри на какое-то время оказывалась в центре внимания зрителей. Ей платили по пятнадцать долларов в неделю.

«Маленькая девочка» была первой пьеской в программе, и, освободившись, Мэри садилась в зале рядом с Шарлоттой. Третьим представлением вечера был водевиль с участием Мод Наджент; ей было всего одиннадцать лет, но она уже пользовалась большим успехом у зрителей. Впоследствии она прославилась как Элси Джанис и оставалась звездой сцены в течение всего «века джаза». Она умела произвести эффект и в 1900-х играла чувственную белокожую Анну Хельд, актрису, покорившую Париж. Одиннадцатилетняя девочка в такой роли — в этом было нечто захватывающее, интригующее. Мод помогало то обстоятельство, что она была невысокого роста. Она появлялась на сцене в платье до колен и с драгоценностями, которые сияли, будто настоящие бриллианты. Однако больше всего Смитов восхищало жалованье Мод, получавшей семьдесят пять долларов в неделю. Вскоре они нашли путь в ее артистическую уборную.

«Пусть ваша девочка посмотрит лучшие пьесы и самых выдающихся актеров, — посоветовала им мать Мод. — Но ей не следует никому подражать. Она должна прежде всего оставаться сама собой». В то время как женщины болтали, Мэри осматривала гардероб Мод. Для каждого представления у той было особое платье. Мэри решила, что для удачной карьеры ей тоже необходимо иметь побольше красивых платьев.

Вскоре она получила роль в постановке «Богемская девушка», которую «Гранд-опера» Стракошича показала в театре «Принсес» 9 мая. Вся ее роль заключалась в том, чтобы немного постоять на мосту. Несмотря на то, что Мэри уже играла в мелодрамах, опера поразила ее. Во время генеральной репетиции оглушительная музыка, яркий свет и пистолетные выстрелы приковали ее к месту. Внезапно из темноты появился краснолицый человек с «ужасными бакенбардами». Мэри страшно перепугалась и бросилась прочь со сцены. Лотти, у которой нервы были покрепче, пришлось заменить Мэри. Это был, пожалуй, единственный

случай, когда младшей сестре досталась ее роль. Шарлотта любила всех своих детей, но, оставаясь практичной женщиной, понимала, кто из них самый талантливый. Осенью, когда еще одна труппа, «Валентайн Компани», обосновалась в «Принсес», именно Мэри, сидя на коленях у Шарлотты, читала репертуар театра, мечтая присоединиться к актерскому составу.

Ее актерские способности проявлялись во многом. С раннего возраста девочка настаивала, чтобы ее называли не Мэри, а Мариа; так звучало романтичней. Случалось, она поедала розы, купленные у местного цветочника, полагая, что когда-нибудь их красота отразится на ее внешности. Сосед Смитов однажды увидел, как Мэри колола свои щеки булавками, пока они не покраснели: она хотела походить на Нэтти Маршал, авантюристку из спектакля «Валентайн Компани». Еще Мэри любила фотографироваться. На снимках выражение ее лица не по-детски задумчиво; обычно она сидит, закинув ногу на ногу или развалясь в кресле. Овальное лицо спокойно, взгляд необыкновенно проницателен. Голову обрамляют нежные локоны.

В ноябре 1900 года «Валентайн Компани» объявила о готовящейся премьере «Серебряного короля». Шарлотта одела Мэри в самую лучшую одежду и повела в театр «Принсес», чтобы предложить ее на роль «большой девчонки». Однако Мэри хотелось заполучить более значимую роль. Посещая утренние спектакли «Валентайн», она увлеклась актером по имени Джек Вебстер, чей внешний вид и манеры напоминали ей отца. Она хотела играть вместе с ним. В разговоре с Анной Бланк, режиссером театра, Мэри без обиняков заявила, что хочет играть дочь героини, Сисси.

«Не вижу причин, почему бы тебе не сыграть ее», — ответила Бланк.

Шарлотте стало не по себе. Она сомневалась, что Мэри сможет выучить длинную роль: девочка не ходила в школу и так и не научилась сносно читать.

Бланк была невысокой, очень приветливой дамой. Мэри пристально посмотрела этой женщине в глаза, затем подошла к ней, протянула руку. «Прошу вас, леди, позвольте мне попробовать», — сказала она просто. Очевидно, помогло то, что даже в столь юном возрасте Мэри обладала настойчивостью и умела смотреть на собеседника смело, не опуская глаз. «В те времена, — вспоминала Пикфорд, — основным достоинством женщины считалось умение хорошо готовить котлеты». И в детстве, и в более зрелом возрасте Мэри разбавляла свою самоуверенность женственностью.

Став известной актрисой, она сбивала с толку мужчин,

которые видели в ней одновременно нежное, хрупкое создание и деловую женщину. Даже женщины не могли ее понять. В 1914 году Френсис Марион, ставшая позднее известной голливудской сценаристкой, пробовала устроиться к ней на работу и была удивлена тем, что голос у Пикфорд глубже, чем она ожидала. До этого Мэри казалась ей маленькой девочкой, которую хочется обнять, а не пожать ей руку при встрече.

Мэри переводила взгляд то на Анну Бланк, то на Шарлотту. «Ладно, пусть девочка попробует, вреда в этом не будет», — решила Шарлотта. «Мы начнем работать сегодня же вечером, хотя вряд ли ей под силу запомнить такую длинную роль», — заявила она. Мэри решила доказать, что мать ошибается. Они принялись учить роль уже на трамвайной остановке. Шарлотта читала фразы Сисси, а Мэри повторяла их. Роль была интересной: в то время как все взрослые вокруг мучаются и страдают, Сисси ведет себя так, будто ничего особенного не происходит. Она ласкается, обнимается, болтает и плюхается на колени к старшим. Словно повторяя эпизод из жизни Пикфорд, Сисси получает деньги из рук отца и немедленно передает их матери. В пьесе показан обаятельный, но сильно пьющий отец, который стремится делать добро, однако в конце концов покидает семью. Тем не менее дочь обожает его, равно как и свою героическую мать.

В роли Сисси Мэри выглядела мрачновато, но убедительно. Ее лицо закрывал шарф, были видны лишь большие печальные глаза. Когда 24 ноября «Серебряный король» сошел со сцены, Пикфорд стала актрисой «Валентайн Компани». В конце сезона «Принсес» приступил к распространению «сувениров Мэри Смит» — промокашек, закладок и других вещичек, подписанных ее именем. «Валентайн Компани» отмечала таким образом всех актеров и даже билетера. Но маленькая девочка была вне себя от восторга. Кроме того, она зарабатывала неплохие деньги: четырнадцать долларов в неделю. Она очень серьезно относилась к театру, впрочем, как и ко всему на свете.

Годы спустя Пикфорд вспоминала, как прогуливалась по Юниверсити-стрит, обрамленной цветами и деревьями, и увидела старика в лохмотьях. Она пожалела его. Ее интересовало, как он переносит свои несчастья и почему в мире существуют страдания. Затем ее взгляд упал на одуванчики. Девочке показалось, что наступил переломный момент в ее жизни: она могла сидеть, дуть на одуванчики и размышлять о жизни бедного старика, как это, должно быть, делают актеры, развивая свое воображение. Объятая чувством меланхолии, девочка решила, что ее жалость к старику ценнее удовольствия, получаемого от цветка. Тогда она велела себе размышлять о старом нищем.

21 января 1901 года «Валентайн Компани» давала английскую комедию «Спрятанное дитя». Сюжет заключается в том, что солдат, которого играет Джек Вебстер, прячет в казарме девушку, которую играет Мэри. Ей досталась очень большая роль. Газета «Нью-Йорк Драмэтик Миррор» писала, что «роль оказалась слишком велика и малышка Мэри Смит не сумела должным образом ее выучить и в результате играла неровно». Однако театральный критик местной газеты «Глоуб» настаивал, что Мэри завоевала сердца зрителей. Кто бы ни был прав, фактом оставалось то, что зрителей на спектакль собиралось немного: в эти дни хоронили королеву Викторию.

В другой пьесе, «Маленькая красная школа», Лотти получила роль дружка Мэри, довольно незначительную. Текст этой мелодрамы утерян, но Мэри запомнила некоторые диалоги. Лотти спрашивала: «Тебе нравятся цыплята? — Затем она подавала Мэри руку. — Возьми крылышко». В ответ раздавался снисходительный смех. Вообще, это была довольно мрачная пьеса, в которой действовали уголовники, а лихо закрученный сюжет изобиловал всякой чертовщиной. Автор, американец Хэл Рейд, остался доволен тем, как пьесу приняли в Торонто. В приступе великодушия он пообещал ввести семью Смитов, включая Шарлотту, в актерский состав новой улучшенной версии «Школы», готовящейся к постановке осенью. Труппа собиралась гастролировать с этой пьесой по США, что было бы для Смитов большой удачей.

Несмотря на то, что на дворе стояла только весна, Шарлотта продала всю мебель, так что семья могла уехать в любой момент. Мэри продолжала сотрудничать с «Валентайн Компани», а Шарлотта опекала ее. Пикфорд вспоминала, как мать говорила ей: «О чем ты думала сегодня вечером?.. Я не верила тебе. Когда ты разговаривала с матерью, ты разговаривала с актрисой. С актрисой, а не с матерью. Ну, если ты сама в это не веришь, как ты можешь заставить поверить меня?» «Но она никогда не ругала меня», — добавляет Мэри.

Советы Шарлотты противоречили напыщенной манере игры, которая преобладала в то время. Нам уже не понять тот странный стиль конца века, и только фотографии сохранили для нас особые жесты актеров и выражения их лиц. Критические статьи рисуют нам их образы, мы видим их игру в первых немых фильмах. Этот стиль, названный театроведами «эстетическим», лишь представляет реальность, а не отображает ее. Актеры передавали свои чувства посредством определенной системы знаков. В 1854 году в итальянском пособии для актеров так описывалось состояние гнева: «Вскочить, схватить шляпу, натянуть ее на

голову, швырнуть на землю, поднять ее и разорвать в клочья; удалиться прочь большими неуклюжими шагами, то прямо, то виляя. Наносить сильные удары по мебели; переворачивать стулья, разбивать вазы. Громко хлопать дверью, тяжело опускаться в кресло. Стучать ногой, ворочаться, вскакивать».

Этот стиль царил в начале XX столетия. Экзальтированные героини падали на колени, простирали руки к небесам, в истерике катались по полу. Чем дальше простерты руки, тем сильнее эмоции — так женщины держали злодеев на расстоянии вытянутой руки, а герои бросали вызов судьбе, угрожая кулаками небесам. Актеры часто замирали в таких патетических позах. Прикосновение тыльной стороны ладони к лбу означало слабость или страдание. Сжимание головы руками указывало на нестерпимые мучения, а рука, прижатая к сердцу, говорила о любви или любовных муках. Но Шарлотта считала, что ребенку не стоит увлекаться жестикуляцией, и обучала Мэри методике, которая будет применяться только через несколько десятилетий. Она говорила дочери: «Не думай о своих руках, ногах, ушах или бровях. Тебе нужно просто хорошенько прочувствовать то, что ты играешь, и тогда все получится. Когда артисты думают, что они могут обмануть зрителей, они ошибаются. Необходимо вжиться в роль и забыть о руках и ногах. Если ты даешь отчет каждому своему жесту, каждому движению, в твоей игре появляется искусственность».

От Шарлотты не укрылась еще одна слабая сторона Мэри: ее голос. В начале века актеры намеренно грассировали и буквально орали на сцене. Мэри обладала тихим и ломким голосом, но Шарлотта считала, что его можно исправить. Согласно ее теории, каждое слово подобно жемчугу: жемчужины нанизаны на ниточку, и эта ниточка — дыхание. Зная, что Мэри очень совестливый ребенок, Шарлотта решила воздействовать на нее морально: «Возможно, на балконе сидит какой-то бедняк, пожертвовавший своим обедом ради того, чтобы попасть на спектакль. Такие люди для нас куда важнее, чем те, кто занимает места в ложах. И для того, чтобы они слышали тебя, ты должна четко произносить каждое слово».

Эти слова матери не выходили у Мэри из головы, когда она играла одну из главных ролей в «Хижине дяди Тома», поставленной по книге Гарриет Бичер Стоу. Эта пьеса, несомненно, является наиболее популярной за всю историю театра в США. Книга увидела свет в 1851 году, а уже спустя год мелодрама, поставленная по ней, имела огромный успех. Сюжет насыщен бегствами и погонями; черных младенцев вырывают из рук их матерей; по ходу пьесы умирает золотоволосый ребенок с

ангельской внешностью. В пьесе действуют жертвы (рабы), злодеи (работорговцы) и герои (те, кто пытается освободить рабов). Новизна этих чисто американских персонажей (в те времена большинство мелодрам попадали в США из Франции и Англии), а также ужасы, описанные Стоу, обрекли спектакль на успех. В 1900 году в Северной Америке пятьсот трупп ставили «Хижину». Они пересекали континент по железной дороге, в повозках и на пароходах, играли спектакли в церквах, оперных театрах и амбарах, многие возили с собой шатры, вмещавшие до двух тысяч зрителей. Некоторые актеры всю жизнь играли в «Хижине», начиная с детских ролей. Со временем эти хрестоматийные представления превратились в народный фольклор; зрители знали сюжет наизусть и требовали от артистов каких-то необычных трюков. Среди наиболее странных и интересных новшеств в представлениях, наряду с пением, стоит вспомнить так называемые «двойные» выступления, во время которых артисты выступали парами. Топси, подвижная чернокожая девочка, танцевала, в то время как ее напарница играла на банджо. Вместо одного кровожадного рабовладельца Саймона Легри появлялись два Легри с плетками в руках, хлещущие двух негров.

Канада восторженно приняла пьесу, испытывая при этом чувство некого превосходства, ибо тридцать тысяч черных пересекли ее границы, спасаясь от преследования в Америке. «Валентайн Компани» впервые поставила эту пьесу в 1898 году. В составе труппы было пятьдесят актеров, ослы, овчарки и две дворняжки. Но труппа оказалась в тени, когда через месяц в Торонто приехал театр Эла У. Мартина, давно специализирующийся на «Хижине» и имеющий дрессированных животных и настоящих цветных актеров.

Нуждающаяся в деньгах труппа «Валентайн» приняла вызов и в 1900 году начала готовить к постановке «Хижину», близкую к тексту книги и без дешевых мелодраматических эффектов, портящих предыдущие представления. Топси играла сама Анна Бланк — белые актеры, загримированные под чернокожих, уже не один десяток лет более или менее успешно выступали в ролях рабов.

Премьера спектакля состоялась 8 апреля 1900 года. Именно в этот день Мэри исполнилось девять лет. Она играла Евангелину Сент-Клэр по прозвищу Маленькая Ева, рабом которой становится дядюшка Том. Ева олицетворяет типаж ангелоподобного ребенка, культ которого был присущ мелодраме. Лишенная лицемерия и полная любви, Ева не принимает идею рабства. Появившись в спектакле верхом на пони, она как бы плывет на облаке, вся в

белом и с ореолом из папье-маше вокруг головы. Она не заставляет Тома работать, зато любит слушать, как он поет церковные гимны, и украшает его голову венком из цветов. Сцена получилась очень красивой. Мэри носила шляпку, украшенную маргаритками, и длинное белое платье с высокой талией. Она еще не полностью оправилась от пневмонии и тянулась к Джеку Вебстеру, напоминавшему ей отца («Я так рад вновь видеть мою малышку», — говорил он ей при встрече). Ева в исполнении Мэри была нежным созданием с легкой иронической улыбкой на губах. Она явно нуждалась в ком-то, кто мог бы о ней позаботиться.

Ее предсмертным желанием — действительно, такие люди слишком хороши для жизни — была просьба освободить всех рабов. Умирая, она произносит: «О, любовь! Радость! Мир!» и отправляется на небеса, озаренная бело-голубым светом. «О, Евангелина! — восклицает ее отец. — Само небо послало мне ангела в твоем облике».

Ева из «Хижины» — не единственный ребенок в жанре мелодрамы, который положительно влияет на своих родителей; подобную роль Мэри сыграла в мае 1901 года в постановке «Валентайн» «Ист Линн». Это была старая пьеса, впервые поставленная еще в 1860-е годы, но она пользовалась стабильным успехом у зрителей. Главная героиня — падшая женщина, которую некий злодей вынуждает бросить мужа. Раскаявшись, она получает работу в доме супруга под видом гувернантки. Там она становится свидетельницей смерти своего сына, Уильяма, которого играет Мэри. Перед смертью Уильям заявляет: «Умирать не страшно, если Спаситель любит вас». Однако наиболее совестливой мелодраматической героиней все-таки является Евангелина. «Хижина» запала Мэри в душу. Она на всю жизнь запомнила уроки морали, преподанные в ней. Мелодрамы показали ей образцы того, как нужно исполнять семейный долг, то есть то, о чем она интуитивно догадывалась раньше. В них утверждалось, что жизнь, как бы изменчива она ни была, в конечном итоге не дает человеку совсем отчаяться; достигая своей цели, герои обретают достоинство через страдания. Мэри, чувствуя изменчивость счастья в жизни, все же верила в ее светлые стороны. В пьесах подчеркивалось, что если вы упорно трудитесь, у вас все получится. Никакие препятствия не страшны юноше (или благонравной девушке), уверенно управляющему своей жизнью. И Мэри трудилась, напрягая все свои физические и духовные силы.

Странным образом описание Евы в романе соответствует тому, как Мэри воспринимали зрители, когда она уже стала звездой экрана. «Ее лицо выделялось не столько красотой,

сколько необыкновенно задумчивым выражением, которое сразу производило неизгладимое впечатление на людей. Форма ее головы и шеи отличалась благородством, а длинные золотистые волосы, подобно облаку, обрамляли чело — все это отличало ее от других детей».

Женщине или ребенку трудно соответствовать подобному стандарту, но Мэри старалась. Казалось, она воздействует на людей так же, как воздействовала на них Ева, без особых усилий со своей стороны даруя им счастье. Она знала, что в постановке конкурирующего театра Ева волшебным образом возносится к Богу на розовом облаке. В другой версии девочка мчалась к небесам в летающей колеснице. Мэри любила сцену смерти и была поражена, когда Бланк попросила ее умирать на обыкновенном диване и без лишней суматохи. Тем не менее Мэри готова была сделать все ради благосостояния семьи Смитов. «Хижина» в постановке «Валентайн» заканчивалась так.

Великолепные облака, окрашенные лучами солнца. Ева, одетая в белое, сидя на белоснежном голубе, как бы летит к небесам. Она поднимает руки вверх, словно бы благословляя Сент-Клэр и дядюшку Тома, которые, стоя на коленях, смотрят на нее снизу. Экспрессивная музыка. Занавес медленно опускается.

# Денег должно быть больше

Вступив в гастролирующую труппу Хэла Рейда, ставившего спектакль «В маленькой красной школе», Мэри надеялась распрощаться с нищетой и начать работать по-настоящему. Она мечтала вступить в большой театральный мир захватывающих пьес и крупных ролей, общаться с влиятельными людьми и в один прекрасный момент оказаться перед дверями с табличкой: «Твой шанс». Ей не терпелось сделать свою семью богатой и счастливой. Но вместо этого они оказались в кругу безденежных и недоедающих актеров, путешествующих через весь континент на поезде. Дав первые спектакли в Нью-Йорке и Чикаго, труппа отправилась на гастроли по всей Америке и Канаде. В 1905 году более трехсот трупп разъезжали по Северной Америке. Даже такие маленькие города, как Дедвуд, штат Южная Дакота, принимали у себя в год по двести театров, останавливавшихся всего на одну ночь. Актер мог выступать в течение сорока недель без перерыва, но оставался при этом никому не известным, поскольку никто, кроме коллег, не мог по достоинству оценить его работы. Бродвей оставался флагманским кораблем театра. Гастроли были глубоким тылом.

Труппа, ставящая «Маленькую красную школу», начала свои гастроли в Гамильтоне, промышленном городе неподалеку от Торонто, 26 ноября 1901 года. Местный театральный критик был не в восторге от самого спектакля, но хвалил сценарий. Театр гастролировал по американскому Среднему Западу и закончил выступления в Чикаго.

Мэри никогда не вспоминала об этих гастролях. После их окончания семейство Смитов ожидало приглашения от Хэла Рейда, надеясь начать новую жизнь в качестве странствующих актеров, но он продал права на постановку «Школы» другому продюсеру, который отправился на гастроли, не взяв с собой Смитов. Потом светловолосая девочка Лилиан Гиш, которой в Нью-Йорке досталась роль Мэри, вынуждена была уйти со сцены после того, как заболел ее опекун. Кто-то из актеров, возможно, игравший в составе «Валентайн Компани», сообщил управляющему о Смитах, и они получили телеграмму, согласно которой в труппу приглашалась только одна Мэри. Однако Шарлотта настояла на том, чтобы работу получили все Смиты. Каким-то чудесным образом это сработало, и осенью 1901 года они уже учили свои роли в Буффало.

В течение следующих пяти лет они колесили по стране вместе с театром. Мэри было только девять с половиной лет,

когда началась эта бивуачная жизнь. К пятнадцати годам она превратилась во взрослого человека, жесткого, но не вполне зрелого — закаляя детей, дорога лишала их опыта нормальной жизни, которую они могли наблюдать лишь из окна вагона.

Гастрольную систему конца века разработали в 1896 году шесть нью-йоркских продюсеров, объединившихся в Синдикат, который распределял и организовывал гастроли, предварительно подписав эксклюзивные договоры с более чем семью сотнями театров в Нью-Йорке и за его пределами. Продюсеры Синдиката могли без конца ставить одно и то же шоу на Бродвее, порой в ущерб себе, лишь бы доказать «долгосрочность» пьесы. Они платили театральным критикам, чтобы те переписывали сценарии, и заказывали хорошие отзывы о спектаклях. Газеты, которые не восторгались представлениями коллективов Синдиката, зато хвалили пьесы независимых компаний, лишались рекламных объявлений. Однако независимые театры все же существовали. Их труппы прозябали в нищете и были лишены доступа в приличные театры и отели. Даже известные актеры подписывали контракт с Синдикатом, чтобы не остаться на периферии. Там ютились малоизвестные актеры, вроде Смитов.

О тех временах мало что известно. Покопавшись в архивах, можно обнаружить в «Нью-Йорк Клеппер» (ранняя версия «Вэрайети»), «Нью-Йорк Драмэтик Миррор» и некоторых газетах помельче упоминания о начале карьеры Мэри. 18 мая 1903 года Пикфорд впервые сыграла роль больного туберкулезом мальчика в пьесе «Судан». Представление состоялось в Рочестере, штат Нью-Йорк, и Мэри играла вместе со звездой Среднего Запада Джесси Бонстелл. В спектакле также участвовали двести солдат при полном параде. В основном, труппа гастролировала по провинции. В 1904 году Пикфорд выступала в «Незамужней жене»; в 1905-м играла роль мальчика Фреклиса в «Цыганке». Спустя год Мэри сыграла еще одного мальчика в спектакле Хэла Рейда «Ради хорошей жизни». Таким образом, с 1902 по 1906 год Мэри путешествовала с театром на поезде по стране.

Напряжение, связанное с поездками, усиливалось еще и тем, что пьесы походили одна на другую. Теодор Кремер, автор «Фатального брака», сначала придумывал название пьесы, а затем выписывал ряд стереотипных сюжетных ходов и персонажей. Нет ничего удивительного в том, что Пикфорд не помнила ни сценариев, ни мест, где игрались спектакли. Однако она отчетливо запомнила все ужасы, связанные с гастролями.

Набор актеров в труппу является болезненным процессом, так как ролей в спектаклях всегда меньше, чем артистов, претендующих на них. В 1905 году в США насчитывалась

двадцать одна тысяча актеров, которые ничем иным не могли заработать себе на жизнь. «Тот, кто незнаком с жизнью сцены, не может вообразить себе, что это значит», — писала Мэри. Каждый понедельник нью-йоркские продюсеры открывали двери своих офисов якобы для того, чтобы принимать артистов. Но стоило тем ступить на порог помещения, как их тот час выгоняли прочь вышибалы, которым по роду службы полагалось быть жестокими и грубыми. Драматург и режиссер Мосс Харт, в те годы работавший таким вышибалой, любил поболтать с безработными актерами, однако под угрозой увольнения ему пришлось изменить стиль работы.

Случалось, что актерам все же удавалось попасть в офис, и они с нетерпением ожидали своей участи, надеясь, что продюсер или его помощники подыщут для них что-нибудь. Пикфорд боялась этой унизительной процедуры. Харту запомнилась необыкновенная выдержка артистов: «В каком бы отчаянии актер ни отправлялся утром на поиски работы, ему приходилось забывать обо всех неприятностях, когда он ожидал в офисе своей очереди». Мэри же так и не смогла забыть «грубость нанимателей; вид голодных артистов, изображающих уверенность на лицах; обесцвеченных блондинок с фальшивыми драгоценностями и ярко накрашенными губами». «Никогда не забуду, как мама, Лотти, Джонни и я целыми днями торчали в этих офисах».

Большинство контор по найму артистов располагалось в Нью-Йорке, и Смиты зачастую жили там в перерывах между гастролями. Меккой для актеров, естественно, являлся Бродвей. Электрифицированный в 1901 году, Великий белый путь от 13-й улицы до 46-й изобиловал павильонами и театральными афишами. Он также являлся прибежищем отчаявшихся душ. Здесь ошивались безработные актеры, жулики и бродяги. Там же проводили время и юные преступники Манхэттена, дети, занимавшиеся проституцией, вымогательством, торговлей наркотиками, грабежами и кражами.

Смиты боялись криминального Нью-Йорка и благоговели перед роскошным Бродвеем. Они отчаянно пытались найти себе какой-нибудь угол. Отели отказывали в номерах людям театра, если только они не были такими знаменитостями, как Лантгри, Бернар или Моджеска. Звезды сцены со своими свитами находили радушный прием в самых шикарных гостиницах.

Чтобы удовлетворить нужду актеров в жилище, повсюду возникали пансионы, меблированные комнаты со столом. Актеры и актрисы с готовностью селились в таких пансионах, несмотря на то, что изнутри они выглядели довольно неприглядно: грязные стены, шаткие стулья, вытертые ковры. Здесь Смиты отдыхали в

перерывах между гастролями. Но Мэри стыдилась пансионов. Ее отвращение к ним усилилось после того, как Мом Бэрроу, хозяйка одного из них, ворвалась как-то утром к ней в комнату с криком «Или ты будешь внизу через пять минут, или останешься без завтрака!» «Люди театра, — писала Пикфорд, — не встают спозаранку. Я ничего не сказала, но, думаю, все чувства были написаны у меня на лице. Позднее мать рассказала мне, что Мом Бэрроу прибежала к ней, трясясь от гнева, и заявила: «Миссис Смит, мне нравятся маленькие Лотти и Джонни, но Мэри очень дерзкая девица». Дерзкая девица чувствовала себя так, будто Бэрроу ударила ее ножом, и этот эпизод навсегда омрачил ее воспоминания о жизни в пансионе.

Иногда артистам удавалось подыскать себе квартиру. Смиты время от времени жили у знакомых портних, тетушек Кейт и Минни Уилан. Их пути нередко пересекались и с Мэри Гиш, которая путешествовала по железной дороге с Дороти и Лилиан, ее детьми, играющими на сцене. Однажды эти две семьи снимали квартиру на 39-й улице, в опасном районе, и имели общий бюджет. Актеры, которым действительно улыбалась удача, снимались в коротких немых фильмах. В дни, когда устраивались пробы, артисты выстраивались в длинные очереди у дверей киноофисов; за съемки быстро платили наличными. Единственной альтернативой всем этим неприятным занятиям являлись многомесячные гастроли.

Смитов часто задействовали в мелодрамах. К десяти годам Мэри стала очаровательным ребенком. Она слегка располнела, но ее полнота всем нравилась. А ее глаза, волосы и нрав идеально соответствовали тогдашнему типажу героини мелодрамы. Таких детей, которых всегда можно было найти в любой театральной компании, недолюбливали взрослые актеры. Чарльз Диккенс написал об этом в «Николасе Никольби» (1839), где главный герой поступает в труппу «Краммло». Звезда театра, златовласая девочка, раздражает других артистов. Никто не знает, сколько ей лет на самом деле. Родители, которые приостановили рост девочки, пичкая ее лишь водой и джином, уверяли, что этому феномену всего десять лет. Но Диккенс отмечает, что, судя по внешности звезды, ей было не меньше пятнадцати. Ее игра преисполнена невинности. Репетируя в пьесе «Индеец и девушка», она выполняет на сцене пируэт, затем пристально смотрит в сторону кулис, вскрикивает, бросается вперед, замирает в шести дюймах от рампы и красиво изображает испуг.

Такие дети-артисты отличались крайней избалованностью. Пикфорд вспоминает, как во время гастролей один газетчик назвал ее «типичным театральным отродьем с белесыми

локонами». У Мэри закружилась голова, когда ей досталась роль «маленькой мамы» в пьесе «Роковое замужество». Играя дочь героини спектакля, она участвовала в душераздирающей сцене, в которой пыталась ухаживать за своей бедной и больной матерью. «Когда ребенок на минуту отворачивается от больной, — вспоминает писатель Эдвард Вагенкнехт, — отрицательная героиня открывает флакончик с ядом и выливает содержимое в стакан с лекарством. Ни о чем не подозревая, девочка берет стакан и несет его к кровати, в то время как зрители, затаив дыхание, наблюдают за происходящим. Уже почти дойдя до матери, она вдруг спотыкается и роняет стакан. Яд выплескивается на пол. В итоге злодейка наказана! Добро торжествует!» Афиша спектакля «Роковое замужество» гласила: «Мэри Смит — чудо».

Однажды Мэри вошла в артистическую уборную, осмотрелась и заявила в ультимативной форме: «Я звезда сцены и не желаю переодеваться в этой вонючей конуре. Если мне не дадут нормальную уборную, я не выйду на сцену сегодня вечером».

Шарлотта, наблюдая за отражением дочери в зеркале, произнесла: «Повтори то, что ты сказала». Маленькое чудо довольно робко повторило свои слова. «Слава Богу, что никто из труппы тебя не слышал, — сказала Шарлотта. — Ты не звезда компании! Ты просто непослушная, избалованная маленькая выскочка. Неужели я дожила до того, что услышала такие слова от собственной дочери?» В наказание она пригрозила Мэри, что отдаст ее роль Лотти. «Ты не будешь выступать, пока не научишься человечности», — добавила Шарлотта напоследок. Эти слова оказались для Мэри больнее плеточных ударов. В тот вечер она уговорила мать позволить ей выйти на сцену и навсегда забыла о таких дерзких выходках. «С тех пор и по сей день я так боялась прослыть зазнайкой, — писала она в шестидесятилетием возрасте, — что, боюсь, нередко впадала в другую крайность».

Рядом со своей великолепной сестрой Лотти выглядела довольно скромно. Она не подходила под определение театральной красотки. У нее были темные волосы и ничем не примечательное детское лицо с широко поставленными глазами и курносым носом.

Случалось, она дублировала Мэри, но в основном играла крошечные роли. Лотти удавались образы озорных, хулиганистых мальчишек.

В 1915 году Пикфорд утверждала в интервью, что в возрасте семи лет Лотти была непослушной, любящей поразвлечься девчонкой, которую не пугали рискованные приключения. Перед спектаклями Лотти помогала ей одеваться, чистила ее туфли и

платья. Разве что в сказке можно представить такую ситуацию, когда ребенок так ухаживает за своей сестрой, которая всего на год старше. Но Мэри заставляла Лотти делать это, что последней вовсе не нравилось. Однажды Лотти засунула в костюм Мэри жука, рассчитывая, что та закричит, запрыгает, испугается и пропустит выход на сцену. Затея удалась: вскоре Мэри уже прыгала, вне себя от ярости, и кричала: «Ты ужасная девчонка! Ты испорченный ребенок!» Лотти невозмутимо смотрела на нее и ждала, чем все кончится.

Лотти обожала маленького, хорошо сложенного Джека с простыми чертами лица, но необыкновенным нравом. Обычно ему доставались маленькие роли, и однажды он играл девочку. Чаша его терпения переполнилась, когда его заставили надеть панталоны. Мэри пришлось уговаривать брата надеть их перед выходом на сцену.

Шарлотта заметно располнела, и ей тоже стали доверять небольшие роли. Из-за ее сильного акцента ей предлагали роли ирландских служанок и поварих. Среди героев мелодрам всегда хватало челяди.

Смиты не всегда оказывались в одной и той же труппе. Как-то Шарлотта и Мэри одиннадцать недель играли в пьесе «Незамужняя жена», в то время как Джек и Лотти ждали их в Торонто. Однажды Джек гастролировал с Шарлоттой, а девочки жили в Нью-Йорке. Иногда Мэри — одна или с Лотти — сопровождала на гастролях какую-нибудь актрису. Она утверждала, что эти актрисы, как правило, не обращали на девочек никакого внимания. Однажды сестры ускользнули от одной такой актрисы и сняли себе комнату в таверне. Хотя Мэри и заявляла, что «мать была красивой женщиной и могла бы легко выйти замуж», трое Смитов боялись, что Шарлотта предаст их, найдя им нового отца Дети не хотели никого взамен Джона Чарльза и не собирались делить с Шарлоттой любовь к другому мужчине. Когда к ним в гости наведывались ухажеры, они вели себя ужасно, но мать не ругала их за это. Мэри вспоминает некоего мистера Джонса, который терпеть не мог ее, Лотти и Джека Во время его визитов они маршировали по комнате и громко читали наизусть бессмысленные стихи лондонских кокни. В итоге выведенный из себя ухажер убирался восвояси. После его ухода Шарлотта лишь делала замечание Мэри, что ей надо бы поработать над выговором кокни.

Каждую осень многочисленные кочующие театры отправлялись в путешествия по железным дорогам, давая представления там, где останавливался поезд. В крупных городах актеры задерживались на три — пять дней. Но обычно они тут же

отправлялись на станцию, как только опускался занавес. Часто, приехав на новое место, они едва успевали переодеться перед выходом на сцену. Порой они неделями обходились без сна. «Мы и мечтать не могли о спальном вагоне», — вспоминала Пикфорд.

В 1934 году Мэри Пикфорд написала рассказ «Маленькая лгунья». Его героиня, девочка-актриса, носит платье, сшитое матерью, и «так крепко сжимает руки, что трещат пальцы. Она кладет голову на сиденье из красного плюша, пытаясь заснуть. Она пытается услышать слова в ритме колес поезда, но слышит лишь всхлипы». Девочка вспоминает слезы в бесчисленных пансионах; плачет она и ее мать. Но как-то не очень верится, что Мэри и Шарлотта действительно часто плакали.

Газеты нередко заменяли Мэри одеяло, и она подкладывала картон в стоптанные туфли. Случалось, она спала сидя или стоя. Порой ей приходилось проводить ночи поперек сиденья, положив голову на подушку из газет, а ноги на горячие батареи. К утру она вся была перепачкана угольной гарью.

Отели не очень-то способствовали восстановлению сил. Большинство из них стояли неподалеку от железной дороги и славились ужасными номерами. Приличные гостиницы в больших городах отказывали артистам в номерах; комнаты второго класса бронировались для тех, кто заключил контракт с Синдикатом. Рваные матрасы, разбитые окна обычно встречали измученных дорогой актеров; в конце темного коридора, как правило, находились вонючие туалеты. Питались актеры не как обычные люди, а в промежутках между спектаклями и ожиданием поездов. Завтрак Смитов состоял из сэндвичей с несвежей ветчиной и воды. После утренних представлений они бежали в гостиницу, где Шарлотта, даже не сняв шляпы, включала газ, мыла руки, повязывала вокруг талии чистое полотенце и чистила овощи. Из дешевого полуфабриката она готовила свое коронное блюдо под названием «небесное крошево», которое очень нравилось детям. Жидкость из банки с консервированными овощами оставалась для супа или использовалась как соус.

Ночью все стирали свою одежду. Нужно было быть чистыми и аккуратными, ибо актеры, не входящие в Синдикат, по словам Мэри, работали в «маленьких, убогих театрах», где не было ни системы отопления, ни водопровода. Зато там хватало сквозняков, паразитов и воды в подвалах. Управляющие рассыпались в извинениях и говорили за кулисами: «Мы знаем, что театр дерьмовый. А что вы скажете о своем спектакле?» Спектакли тоже были дерьмовыми. Гастрольные труппы не имели роскошных декораций, которыми обладали городские театры. Все, что они могли предложить, — это выцветшие тряпки,

изображавшие городскую улицу или открытую равнину. Да и актерская игра нередко давала сбой. Среди измученных гастролями актеров редко встречались звезды сцены. Жители небольших городов охотно раскупали билеты, но считали зазорным общаться с артистами. Один актер вспоминал, как, при отъезде его труппы из Южной Дакоты, один носильщик заметил: «Ну, наконец-то эти педики убираются из нашего города». Другой актер, услышав эти слова, ответил: «Желаем успеха всем содомитам, остающимся в этой дыре!» Дети театра, растущие в определенных условиях, учатся быть циничными.

Довольно часто случалось, что зрителям не нравилось то или иное представление. Актриса Айседора Беннет, в детстве игравшая в театре, рассказывала о выступлении в западной Канаде, когда два зрителя, которым не понравился актер, принялись палить в его сторону из наганов. Беннет выбежала из-за кулис, топнула ногой и закричала: «Немедленно прекратите! Это мой брат!» (Он действительно был ее братом.) Стреляющие оробели и спрятали пистолеты.

Мэри тоже довелось испытать на себе насмешки и шиканье галерки. Она ненавидела все это. Большинство насмешников сидели на дешевых местах. Когда в зале поднимался шум, Пикфорд подчеркнуто поворачивалась спиной к зрителям. Она постоянно думала о деньгах. На гастролях артисты получали совсем мало, все уходило на еду (у Смитов, естественно, имелись сбережения. Когда дети путешествовали без матери, они носили деньги в специальных кошельках на шее. Время от времени они посылали Шарлотте денежные переводы). Артисты понимали, что гастроли мало что дают в профессиональном плане и лишь служат средством для обогащения горстки продюсеров, которые стремятся заслать актеров куда-нибудь подальше.

Осознав все это, Пикфорд, и ранее склонная к грусти, впала в депрессию, отягощенную чувством обиды и вины. Словно пытаясь забыться, она стала уделять больше внимания своим близким, особенно матери. Когда Лотти и Мэри путешествовали со спектаклем «Жена-ребенок», мать прислала им дубленки ручной работы, шапки и муфты. Девочки очень гордились обновками и, боясь измять шубки, отказывались садиться в них. Мэри, которую когда-то так потрясли мозоли на руках отца, представляла, как мучилась Шарлотта, прошивая жесткие шкуры. Мэри любила мать почти болезненной любовью, испытывая к ней самые нежные чувства.

Особенно трудным для Шарлотты выдалось лето 1903 года, проведенное в Торонто в ожидании начала репетиций пьесы «Роковое замужество». Денег катастрофически не хватало, и дети

очень расстроились, когда она зарезала петуха, хотя в этом не было ничего странного. Несчастья продолжались. Шарлотте пришлось перенести операцию, которую ей сделали дома, потому что она не могла заплатить за больницу. Во время операции Мэри внушила себе мысль, что потеряет мать, и впала в отчаяние. Но через двадцать четыре часа Шарлотта уже сидела в поезде, а утром вместе с детьми приступила к репетиции, даже не позавтракав.

В «Роковом замужестве» Шарлотта получила свою первую настоящую роль (до этого она лишь дублировала других актрис), но ради того, чтобы появиться на сцене в качестве ирландки-поварихи, ей пришлось приврать, что она ветеран театра. К такой лжи обычно прибегают актеры — да и другие люди, ищущие работу, — к тому же у Шарлотты имелись для этого веские основания: ей нужно было содержать семью. Отсутствие природного таланта (хотя Мэри называла ее, равно как и бабушку Хеннесси, подражательницей от Бога) она пыталась компенсировать энтузиазмом и добрыми намерениями. Она поучала детей: «Можно уберечься от вора, но от лгуна нет спасения». Поэтому ее собственная ложь шокировала ее отпрысков.

К несчастью, Шарлотте досталась роль, открывающая спектакль. «Вы должны играть лучше, или я заменю вас», — сказал ей режиссер. «Эти слова были для меня больнее, чем плеть», — признавалась Мэри. Она вообще замирала от страха, когда режиссер насмехался над кем-либо на репетиции, а ведь Шарлотта фактически была ее вторым «я». Когда Шарлотта вышла на сцену с вазой цветов, режиссер спросил ее: «И что это вы такое несете, миссис Смит, кусок сыра?» «Бедняга страдал от комплекса неполноценности, но старался скрыть его, нападая на всех подряд, — заключала Мэри. — Сомневаюсь, что он обладал хоть какой-то долей таланта. Крепкими выражениями и гордым видом он компенсировал свои недостатки». Мэри тоже порядком от него натерпелась. «Когда режиссер так обращается со мной, я просто замираю и не могу ничего делать». Позднее Пикфорд вспоминала, что она, единственная в семье, «понимала, что пережила мама в тот момент». «Я знала, что она страдает и боится, потому что судьба Смитов зависела от исхода этого ужасного дня». Пикфорд пишет, что в день премьеры в Поттсвилле, штат Пенсильвания, дети, стоя на коленях, молились, чтобы Шарлотта не забыла свой текст. Они молились и о том, чтобы Бог простил ей ложь.

Жизнь Шарлотты нельзя назвать счастливой. Несмотря на свою внутреннюю силу, она наверняка испытывала тяжелые сомнения, наблюдая, как ее дети растут в поездах, чужих городах

и гостиничных номерах. Пикфорд вспоминала, как однажды мать разбудила их в три часа утра, чтобы успеть на поезд. Семилетний Джек не хотел просыпаться и, когда Шарлотта попробовала расшевелить его, начал плакать. Тогда она сама вдруг села рядом и заплакала. Эта непривычная картина так встревожила девочек, что они вытащили Джека из кровати, одели и вывели из номера. Когда они переходили железнодорожные пути, Джек завяз по колено в снегу и не смог идти. Шарлотта невозмутимо шагала дальше, пока мальчик, оставшись один и испугавшись, не начал мяукать как котенок. Тогда Шарлотта вернулась, но вместо того, чтобы взять Джека на руки, подхватила его и швырнула за ограду. Это шокировало даже Мэри. «В тот момент я единственный раз в жизни возненавидела свою мать». Джек кричал, но Шарлотта шла не оборачиваясь; она не обернулась и тогда, когда Лотти и Мэри подбежали к Джеку и потащили его вслед за матерью.

Шарлотта требовала от детей абсолютной преданности. Но мать, уделяющая так много сил делу сохранения семьи, должна была понимать, какую цену приходится за это платить. Дети постоянно переутомлялись и недоедали. Они не учились в школе, хотя много читали и время от времени занимались с репетиторами. Пикфорд утверждала, что провела в школе всего три месяца и училась читать по афишам и указателям вдоль дороги. Смиты мало с кем общались за пределами семьи, что пагубно отражалось на детях. Артисты обычно дружат между собой во время гастролей и легко расстаются после их окончания. Но дети не протестовали. В условиях неумолимого диктата Шарлотты ни о каком протесте не могло быть и речи. К тому же дети-артисты должны были хорошо себя вести. «В театре нетерпимо относятся ко всякой дурашливости, — объясняла Мэри, — а гостиницы быстро отбили у нас охоту играть в коридорах».

Утомленная Шарлотта находила утешение в алкоголе. Трудно точно сказать, когда она начала пить; возможно, она пристрастилась к выпивке задолго до того, как начала играть на сцене. Но жизнь в дороге формирует у людей зависимость от алкоголя, тем более что среди артистов всегда хватало алкоголиков.

Не исключено, что жить Смитам помогал известный девиз «Шоу должно продолжаться», подчеркивавший мужество актеров и их преданность театру. Отправляясь в очередные безнадежные гастроли, актеры доказывали, что они являются подлинными аристократами сцены. Лишь немногие из них позволяли напастям и болезням победить себя. «Если вы без конца жалуетесь на недомогания, — объяснял один опытный актер, — если вы не

справляетесь, то зарабатываете соответствующую репутацию, и никакой администратор не пошлет вас на гастроли. В этом отношении актеры были избранными людьми».

Когда на исходе весны гастроли заканчивались, актеры оставались не у дел до осени. Иногда, как в 1904 году, когда умерла бабушка Хеннесси, Смиты проводили вынужденный отпуск в Торонто. Несколько месяцев в 1906 году Джек и Лотти прожили у тети Лиззи, пока не приехали Мэри и Шарлотта, гастролировавшие с «Незамужней женой». Один мальчик запомнил, как Джек играл во дворе школы на Грейс-стрит, а его золотоволосая сестра стояла рядом и смотрела на него. Детей многое связывало с Торонто — театр «Принсес», могила их отца, утопающие в зелени улицы, смерть бабушки.

Когда летом Смиты снимали квартиру в Манхэттене вместе с Гишами, Мэри и Лилиан очень сблизились; настолько, что впоследствии обе уверяли, что не помнили того времени, когда не знали друг дружку. Гиш и Пикфорд участвовали в разных постановках одних и тех же пьес: «В руках преступника», «Жена-ребенок», «Маленькая красная школа», «Ист Линн». И Мэри, и Лилиан обожали своих матерей, которые играли на сцене и умели шить. Их обеих покинули сумасбродные отцы. Они идеально сошлись характерами: задумчивая, умеющая слушать Лилиан и Мэри, прирожденный лидер, склонная поучать других.

Мэри учила других детей добывать театральные билеты. Секрет заключался в умении подольститься к кассиру. «Вы, конечно, узнаете артистов? — Мэри показывала свою визитную карточку. — Мы слышали, что у вас идет прекрасная пьеса с хорошими актерами. У них наверняка есть чему поучиться». После этого детей пропускали в помещение театра. «Мы никогда не спорили с Мэри, а просто делали то, что она нам говорила», — вспоминала Лилиан. Как-то летом Мэри Гиш торговала леденцами с лотка в форте Джордж, Нью-Йорк. Оба семейства приезжали туда на трамвае. Дети заворачивали леденцы в пропарафиненную бумагу, наслаждаясь прохладным утренним воздухом. Когда подходило время обеда, они отправлялись к палатке, где продавалась жареная картошка. За пять центов там можно было отлично пообедать. Потом дети катались на каруселях и пони. Ближе к вечеру, возвратившись на Манхэттен, они покупали холодную индюшатину, маринованные огурцы и мороженое, а затем ужинали на крыльце, глазея по сторонам. Спустя много лет Дороти Гиш вспоминала эти тихие вечера, когда она впервые получила возможность общаться со сверстниками.

Мэри приобретала друзей, но и терять ей приходилось достаточно. Временами она чувствовала себя, словно рыбка в

жестяной банке. Жизнь в разъездах продолжалась и тогда, когда ей исполнилось пятнадцать. В этом возрасте девочки переживают серьезные изменения, и их поведение по отношению к взрослым становится непредсказуемым. Мэри смертельно уставала и частенько бывала на пределе, но не смела протестовать из-за глубочайшей преданности матери. Позже она вспоминала о тяготах жизни и скудной еде, нередко состоявшей из воды и черного хлеба, однако утверждала, что «семья жила великолепно». «Бедность не играет роли, если у тебя есть любящая мать. Для меня это все в жизни».

В 1905 году младшие Смиты явились в бродвейский офис одного театрального агента. «Мы специально одели старую тесную одежду, чтобы выглядеть поменьше, — вспоминала Пикфорд. — Мы рассчитывали, что если агенту понадобятся артисты более высокого роста, мы всегда сможем выпрямиться». Однако существовала одна проблема: агент искал двух мальчиков и одну девочку, а не наоборот. Шарлотта заверила его, что ее дети умеют легко перевоплощаться. И они получили роли.

Представление «Эдмунд Бёрк», выдержанное в стиле модного в начале века ирландского мюзикла, впервые состоялось в бруклинском театре «Маджестик» 2 ноября 1905 года. Звездой спектакля был Чонси Олкотт. Его серебристый тенор ежегодно приносил ему сто тысяч долларов. Ирландский парламентарий Эдмунд Бёрк жил в XVIII веке и сочувствовал американской революции. Герой мюзикла живет в «дни дуэлей и сабельных забав, атласных бриджей и шелковых полонезов, когда мужчины проводили дни в садах роз, а по ночам сочиняли баллады». Бёрк стремится защитить принца Уэльского от людей, которые хотят его похитить. В награду принц обещает поставить в театре комедию Оливера Голдсмита (Эдмунд Бёрк лично знал Голдсмита) и ввести Бёрка в палату общин. Мэри, Лотти и Джек играли юных лордов и леди. В спектакле Джек щеголял в парике, атласной юбке и парчовом платье. Словно в издевку в программке он значился под именем Эдит Милбурн Смит. Благодаря постановке, дети снискали некоторый успех у публики и у критиков. В «Нью-Йорк Драмэтик Миррор» их назвали очаровательными, хотя и отметили, что они не умеют ни петь, ни танцевать.

«Мы начали играть в театрах более крупного калибра в больших городах, выступая перед вполне приличной публикой, — писала Пикфорд. — Мне нравилась атмосфера дорогих отелей. Я любила красивые вещи». Несмотря на явные профессиональные успехи, выступления в «Эдмунде Бёрке» приносили Смитам лишь

по двадцать долларов в неделю. Надеясь повысить свои доходы, Мэри все чаще сравнивала свой небогатый гардероб с тем, что носили другие девочки, которых она встречала, путешествуя по стране. «Я решила, что и у меня будут хорошие вещи».

Но в 1907 году Мэри вновь участвует в третьесортных гастролях, играя в пьесе «Ради хорошей жизни». Мэри в рыжем парике исполняла роль Пэтси Пура, мальчишки, который умирает, пытаясь спасти героя пьесы. «Господи, — говорит он умирая, — не открывай двери рая слишком широко, это всего лишь Пэтси».

Театр «Талия», в котором играла Мэри, блистал показным шиком. Нью-йоркский район Бауэри, где находился театр, славился трущобами и преступностью. Здесь зрители требовали от спектаклей побольше крови, вульгарности и трупов. Стены театра украшали литографии, изображавшие сцены насилия. Внутри все говорило об упадке: потрескавшийся мрамор, облупившаяся позолота, скрипучие кресла, ветхий занавес и запущенные помещения. Нередко в зрительном зале вспыхивали драки. Полицейские, прогуливающиеся между рядами с дубинками в руках, выбрасывали хулиганов вон. В комнате Мэри стояла поцарапанная, шаткая мебель. В воздухе витала пыль. Окна не мылись годами, но когда Мэри вымыла их, то пожалела об этом; вид из окна оказался ужасен.

Жизнь взрослых актрис тревожила ее. «Я всем сердцем жалела их и опасалась за себя. Они так быстро старели. Жизнь не щадила их. С каждым днем их глаза все тускнели, а во взгляде сквозила безнадежность. Еще вчера ты могла находиться в центре внимания, а сегодня становилась приживалкой при театре. Завтрашний день таился в тумане».

Мэри пресытилась театральной жизнью, но не знала, куда ей деваться. Ей приходили в голову мысли о том, чтобы найти работу, но в свои пятнадцать лет она могла бы стать только портнихой. Шарлотта и Мэри Гиш шили весьма искусно, а тетя Минни Уилан работала закройщицей на Пятой авеню. После поездок по Америке с театром «Талия» Мэри всерьез задумалась о другой жизни. Она могла бы жить с Уиланами в Нью-Йорке, работать портнихой, получая по пять долларов в день, а по вечерам посещать курсы кройки и шитья. Кроме того, она смогла бы зарабатывать какие-то деньги, продавая подписку на журнал «Ледис Хоум». Не исключено, что когда-нибудь она откроет свое ателье, если, конечно, не умрет от изнеможения.

Кто знает, возможно, Мэри удался бы ее замысел. Те, кто знал ее взрослой, заявляли, что она могла бы управлять компанией «Дженерал Моторс». Однако Мэри решила еще раз испытать свое

счастье на Бродвее.

В то время как Лотти, Джек и Шарлотта проводили лето в Торонто, Мэри жила с Уиланами в Нью-Йорке. У нее на счету оставалось двадцать долларов, и она занималась работой по дому, чтобы не платить за квартиру. Ночью она спала на стульях.

В Нью-Йорке работал продюсер Чарльз С. Фроман, застенчивый человек с британскими вкусами и пристрастиями. Он ставил милые, пустяковые пьесы и питал слабость к драматургии Джеймса М. Барри (Фроман утонул в 1915 году на борту «Лузитании». По словам очевидцев, перед смертью он процитировал Питера Пена: «Смерть — это необыкновенное приключение!»). Мэри пришла в офис к Фроману и вполне его устроила, но главную ставку он сделал все же на маленькую актрису по имени Мод Адамс. В его постановке «Питер Пен» озорная Адамс играла Питера, а Мэри отлично справлялась с ролью пай-девочки Венди. Фроман принял деятельное участие в создании Синдиката, и, возможно, Пикфорд недолюбливала его за это. Она также рассказывала, что как-то на гастролях прочитала пьесу Барри «Сентиментальный Томми» и осталась от нее не в восторге. В конце концов, Мэри решила иметь дело с Дэвидом Беласко, крупным театральным деятелем, наделенным мощной харизматической силой.

Беласко продюсировал, режиссировал, писал пьесы и занимался художественным оформлением. Фанатично преданный доскональной точности в проработке деталей в постановке, он проповедовал сценический реализм. Один писатель, рассматривая фотографии декораций пьесы «Дю Барри» (1901), отметил, что в них нет ничего искусственного. В самом деле, Беласко уверял, что некоторые аксессуары на сцене принадлежали самой мадам дю Барри. Позднее в «Женщине губернатора» перед зрителями предстал ресторан «Чайлдс» с настоящими ресторанными стульями и столами, грязными салфетками и даже едой. В «Девушке золотого Запада» вокруг деревянной хижины бушует снежная буря. «Зрители слышат дикие завывания и пронзительный свист сильного ветра, а в те минуты, когда буря достигает своего апогея, хижина начинает трястись под ее неистовыми ударами. Для создания подобного эффекта потребовался труд тридцати двух техников — что-то вроде механического оркестра». Иногда подобная приверженность деталям интриговала и впечатляла не меньше, чем сам спектакль, и критики, не меньше, чем сами зрители, всякий раз с нетерпением ожидали, что там еще придумает Беласко. Все это продолжалось до конца 20-х годов.

В 1912 году Роберт Грау опубликовал список величайших

музыкальных и театральных постановщиков, поместив Беласко рядом с Бетховеном, Шекспиром и Оффенбахом. В то же время многие утверждали, что сценические эффекты Беласко отвлекают внимание от самих пьес.

В то время Айседора Дункан уже танцевала босиком, а в Англии появилось новое слово — суфражистка. На книжных полках красовались произведения Теодора Драйзера и Эдит Уортон, а роман «Джунгли», в котором Элтон Синклер критиковал коррупцию в мясной промышленности, вызвал взрыв негодования. Однако Бродвей оставался в стороне от новых веяний. В то время как Европа зачитывалась Ибсеном, Горьким, Чеховым, Стриндбергом и Толстым, Нью-Йорк предпочитал «Бен-Гура» с настоящими лошадьми на сцене.

В театре, по выражению критика Итона, царила «утратившая новизну условность, в которую могли поверить лишь люди с детским восприятием жизни». Другой критик, Брукс Аткинсон, отмечал, что «Беласко использовал реалистические декорации, но парадоксальным образом не мог передать правду жизни. Он верил в пустые фразы, произносимые со сцены, в потертые аксессуары пьес его юности с их героизмом, жертвенностью, злодейством, слезами, смехом и благородной печалью. Ни в голове, ни в душе Беласко не было жизни. Лишь одно большое театральное представление».

Лучшим и самым продолжительным представлением Беласко стала его собственная мистерия, в ходе которой он использовал театральные приемы и мистифицировал публику, считавшую его гением. Он носил строгий черный костюм, что придавало его внешнему виду скромность и некоторую экзальтированность. Беласко называли Бродвейским Епископом, что бесило его критиков. «Он занимается дешевой театральщиной», — заявлял один из них.

Публика не обращала на критиков внимания. Беласко очаровывал ее. Он очаровал и Мэри, как очаровал миссис Лесли Картер, Бланш Бейтс, Леннор Ульрик, Ину Клэр и Френсис Старр. Сегодня слава этих актрис угасла, но при Беласко они светили ярким светом. Все они играли так, как хотел Беласко, сочетая в игре сентиментальность и темпераментность. Нередко разыгрывались сцены, когда герои выходили из себя, снимали с руки часы и бросали их на пол (часы, разумеется, были фальшивые). На одной репетиции Беласко минут десять таскал миссис Картер по сцене и бил ее по спине: таким образом он хотел научить ее чувствовать настоящую боль. Унижая своих актеров, Беласко добивался того, чтобы они жаждали его одобрения. И в самом деле, артисты Беласко принадлежали ему

до такой степени, что он мог бы написать свои инициалы у них на лбу.

Итак, Мэри загорелась мечтой поработать с ним.

В Нью-Йорке она однажды увидела миссис Лесли Картер, чья экстравагантная личная жизнь, прическа, как у женщин на картинах Тициана, и экзальтированная игра сделали из нее самую известную звезду Беласко. Она проплыла мимо в «большом желтом заграничном автомобиле с внушительным лакеем и шофером! Такой автомобиль сразу стал верхом моих желаний. Я восхищалась миссис Картер как актрисой и даже не мечтала стать столь же магнетически привлекательной, но именно этот желтый автомобиль навек врезался в мою память». Лимузин обдал застывшую на углу 42-й и 7-й улиц Мэри грязью. «Ничего, Мейбл, — сказала она дочери тети Лиззи, которая сопровождала ее, — у нас будет автомобиль получше этого — и очень скоро».

Сидя в кресле, Мэри фантазировала на тему своей встречи с Беласко: как она часами будет ждать приема в его офисе, какой бледной и привлекательной будет выглядеть, когда, в конце концов, упадет в обморок, и именно в этот момент он выйдет из своего кабинета. Разумеется, у него будет чувственное, поэтическое лицо. Мэри мечтала. В действительности у продюсера были сверкающие глаза, черные брови и вьющиеся светлые волосы.

Беласко возьмет Мэри на руки и отнесет ее в свой кабинет. Здесь она притворится умирающей: попытается встать, а затем упадет назад, вытянув к нему руки. Когда ей удастся смягчить сердце Беласко, она вскочит на ноги, засмеется и объявит ему, что он стал свидетелем представления. Удивленный продюсер зааплодирует ей, и они тут же заключат контракт.

Существовал и другой вариант мечты: Мэри стоит у театра, ослабев от долгого пребывания на улице. Вот выходит Беласко, направляется к своему лимузину, и тут она падает в обморок у ног Бродвейского Епископа «Потом он поднимает меня, и я слышу его слова: «Отвезите эту бедную девочку домой в моей машине. Боюсь, она заболела». После этого я открываю глаза и говорю: «Простите меня, мистер Беласко, но я вовсе не больна. Я актриса и хочу играть в вашем театре». Тогда Беласко поворачивается к своему секретарю: «Отведи эту юную леди в офис и подпиши с ней контракт на пять лет».

Вначале Мэри предпринимала обычные действия, посылая Беласко фотографии и письма и каждый понедельник появляясь у него в офисе, где шел набор актеров в труппу. Однако постепенно она поняла, что с таким же успехом могла бы добиваться встречи

со святым Петром. «Неделя за неделей я ходила туда, испытывая судьбу, и всякий раз меня отправляли прочь, не дав даже заглянуть в кабинет, где сидел гений, с которым я жаждала встретиться. Мечта моя все не сбывалась, и, наконец, мне стало казаться, что вся моя жизнь зависит от этой встречи».

Отчаявшись, она решила действовать по-другому. В один из вечеров в бруклинском театре «Маджестик», где Мэри играла в «Эдмунде Бёрке», давали спектакль Беласко «Девушка золотого Запада» с Бланш Бейтс. Швейцар знал Мэри, и она решила пробраться за кулисы, найти там Бейтс и попросить актрису рекомендовать ее Беласко.

К счастью, Мэри удалось очаровать служанку Бейтс, которую она встретила за кулисами. Вскоре служанка уже упрашивала свою хозяйку в гримерной: «Все эти годы, что я работаю у вас, я никогда ничего не просила. Но сейчас я умоляю вас об одной услуге. Прошу вас, мисс Бейтс, пошлите эту маленькую девочку с локонами к мистеру Беласко. Я знаю, вы поймете меня, когда увидите ее». — «Хорошо, — фыркнула Бейтс. — Скажи ей, чтобы передала мистеру Беласко, что это я прислала ее, но больше не беспокой меня по этому поводу».

Мэри поспешила к офису Беласко. Она передала служащему слова Бейтс, но тот хорошо знал свою работу и, несмотря на все мольбы Мэри, отказался пускать ее. Естественно, она начала спорить и перешла на крик. Тогда помощник Беласко, Уильям Дин, открыл дверь кабинета и спросил в чем дело.

Воспользовавшись возникшим замешательством, Мэри буквально влетела в кабинет Дина и, собравшись с духом, произнесла историческую фразу: «Моя жизнь зависит от встречи с мистером Беласко!»

Дин нашел ее весьма занятной.

Спустя несколько недель Мэри получила записку с приглашением встретиться с Беласко после премьеры «Розы ранчо», которая должна была состояться на Бродвее; обычно он делал по одной премьере в сезон. В назначенный вечер Мэри, страшно нервничая, стояла в фойе театра «Республика». Тетя Минни пришла вместе с ней. Когда появился Беласко, Мэри опустила глаза (что совершенно неудивительно, поскольку его побаивались даже взрослые), но уже спустя мгновение подняла на него взгляд.

«Как вас зовут?» — спросил продюсер.

«Я видела только его огромные глаза, — вспоминает Мэри. — Два бездонных озера смотрели на меня».

«Дома в Торонто меня называют Глэдис Смит, но во время гастролей я зовусь Глэдис Милбурн Смит».

Беласко любил детей, и Мэри заметила, что она ему понравилась. Имя звучало до смешного напыщенно.

«Мы подыщем тебе новое имя. Какие фамилии есть у вас в семье?»

«Кей, Болтон, де Бемон, Кёрби, Пикфорд».

«Пикфорд подойдет. Глэдис твое единственное первое имя? Другого нет?»

«Меня крестили Глэдис Мэри», — сказала она.

«Что ж, моя девочка, отныне тебя будут звать Мэри Пикфорд. Приходи сюда завтра со своей тетей посмотреть нашу пьесу. — Беласко выдержал эффектную паузу. — Будь готова показать мне то, что умеешь».

Мэри замерла от страха и восторга. Немного помолчав, Беласко спросил:

«Кстати, что заставило тебя сказать, что твоя жизнь зависит от встречи со мной?»

Мэри задержала дыхание.

«Видите ли, мистер Беласко, мне тринадцать лет (на самом деле ей уже исполнилось пятнадцать), и, по-моему, я стою на перепутье. К двадцати годам я должна добиться чего-то в жизни; у меня осталось семь лет. Кроме того, в какой-то степени я заменяю своим брату и сестре отца». — Теперь Мэри смотрела ему прямо в глаза.

Беласко спросил, почему она выбрала именно его.

«Мама всегда говорит, что я должна стремиться к высоким целям».

Позднее Пикфорд рассказывала несколько версий этой истории: в одной из них Бейтс вовсе не упоминалась, а в другой ей было всего десять лет. Воспоминания Беласко об этом вечере кажутся совсем уж неправдоподобными, особенно когда он утверждает, будто Мэри сказала: «Мне отлично платят во время гастролей, но вы не станете платить мне столько, потому что предложите мне самые маленькие роли. Не называйте сумму жалованья; у вас я готова работать за любые деньги». Тем не менее Беласко вспоминает необыкновенную силу воздействия Мэри Пикфорд: «Она смотрела прямо мне в лицо своими большими прекрасными глазами и ни на мгновение не отвела свой взгляд».

На следующий вечер Мэри и тетя Минни пришли на спектакль «Роза ранчо». Беласко был одним из авторов этой пьесы, действие которой происходило в Калифорнии. Молодая энергия и личное обаяние занятой в главной роли Френсис Старр подкреплялись свежими плодами на деревьях, интерьером настоящего западного бара и захватывающими дух эффектами

атмосферных явлений. Но Мэри думала лишь о предстоящем прослушивании. Гастроли выработали в ней боязнь сцены, сопровождаемую типичным актерским кошмаром, в котором она выходит из-за кулис и видит, что в зале никого нет. Но ее прослушивание оказалось хуже кошмара. «Пустой зал имеет очень внушительный облик, — вспоминала она, — особенно если ты одна на сцене и знаешь, что в ложе сидят люди, в чьих руках находится твоя судьба».

Беласко спросил, нужны ли ей декорации.

«Мне нужен стул, сэр, он будет обозначать полицейского».

Беласко устроился в оркестровой яме. Мэри начала с извинений; она сказала, что учила текст под плохим руководством и знает, что монолог не очень-то удачный. Затем она изобразила Пэтси Пура, который в пьесе «Ради хорошей жизни» умоляет полицейского не арестовывать его и взывает к своей бедной слепой матери, что живет в маленьком домике за горами. «Голос у меня не дрожал, — вспоминала Мэри, — но я чувствовала, насколько все эти избитые мелодраматические фразы чужды этому театру».

Беласко, тем не менее, вежливо выслушал ее, потом поднялся на сцену и взял руки Мэри в свои.

«Итак, ты хочешь стать актрисой, девочка?»

Пикфорд нашла замечательный ответ.

«Нет, сэр, — сказала она. — Я уже была актрисой. Теперь я хочу стать хорошей актрисой».

Беласко кивнул с серьезным видом, затем проводил ее за кулисы и представил Френсис Старр. Мэри поразило великолепие ее театральной уборной, которая скорее походила на будуар. «Френсис, — сказал Беласко, — перед вами юная леди, которая хочет стать такой же хорошей актрисой, как вы». — «Да, мисс Старр, — ответила Мэри, умевшая льстить. — Видите, насколько я тщеславна». Старр с достоинством ответила: «Это будет не трудно, моя дорогая малышка. Под умелым руководством маэстро вы далеко пойдете». И Мэри, всегда ставившая перед собой лишь высокие цели, поняла, что больше всего на свете ей хочется такую же театральную уборную, как у Френсис Старр.

Фразы из письма, которое она в тот же вечер написала Шарлотте в Торонто, напоминали кричащие заголовки из газет: «Мэри Пикфорд, ранее известная как Глэдис Смит, подписала контракт с Дэвидом Беласко и этой осенью будет играть на Бродвее». В самом деле, 3 декабря 1907 года, в конце осеннего сезона на Бродвее, Пикфорд сыграла роль Бетти Уоррен в пьесе Уильяма Де Милля «Уоррены из Вирджинии».

«Уоррены» шли одновременно с избранными пьесами Шоу и Шекспира, которые, правда, привезли на Бродвей иностранцы — Эллен Терри и русская Алла Назимова. Помимо них, на Бродвее показывали типично американские, тривиально поставленные спектакли, такие, как «Хойден» с Эдзи Дженис (по-настоящему ее звали Мод Наджент, и, по мнению критиков, она являлась «лучом света на нью-йоркской сцене») и вечную «Хижину дяди Тома».

Главная героиня мелодрамы «Уоррены из Вирджинии», Агата Уоррен, влюбляется в лейтенанта-северянина (янки), но Гражданская война доводит любовников до отчаяния. Мэри играла двенадцатилетнюю сестру героини. У нее было совсем немного текста и пара трогательных сцен. В одной из них присутствовал отец Агаты, «измученный, страдающий от болезней генерал армии Конфедерации. Он сидит вместе со своей женой, а у их ног расположились Мэри и Ричард Стори». В другой сцене маленькие дети сочиняют письмо брату на войну. «Дорогой брат Артур, — произносит Мэри, — мы взяли перо, чтобы рассказать тебе, что отца привезли домой. Теперь он отдыхает и говорит, что здоров, хотя выглядит ужасно больным. Он рассказывает нам одни и те же истории». Стори замечает, что выражение «ужасно больной» может испугать брата, и предлагает заменить его на «вполне здоров». «Но ведь это откровенная ложь», — возмущается Мэри.

Если пьеса «Уоррены» оказалась довольно банальной, то театр, в котором она шла, был просто роскошным. Обшитый листами кованого железа, театр Беласко находился в доме 111 по Западной 44-й улице. Внутри все было строго и элегантно. Кресла в зале (зрители платили по два доллара за место) были обиты дорогой золотисто-зеленой тканью с вышитыми на ней пчелами. Проходы и лестницы устилали ковры из зеленого бархата. Зрители сидели под ярким куполом золотистого, розового и серого цветов. Сцену закрывал розовый бархатный занавес, а стены украшали гобелены с осенними пейзажами. Освещенный кристальными лампами щит из красного дерева в фойе не пропускал в зал уличный шум. «Какой удивительный вид открывался со сцены в те дни! — вздыхала Мэри. — Женщины носили великолепные вечерние платья, а мужчины приходили в строгих костюмах, так что в полумраке сияли их белые рубашки и жилеты. Никогда не забуду тот аромат духов, который достигал сцены. Мы все просто купались в нем!» Театры Бродвея заполняли, в основном, представители среднего класса. Они освистывали негодяев и подбадривали героев, точно также, как и зрители в небольших городах. «Девушки утренних представлений», то есть молодые одинокие женщины, обожающие

героев-любовников, громко болтали в антрактах. В целом, зрители находились в прекрасном расположении духа, и их легко было развлечь.

Беласко, конечно, умел обставить свои представления. Особого очарования «Уорренам из Вирджинии» придавала «славная домашняя атмосфера, царившая на сцене». Мэри сшили костюм из бледно-розовой скатерти. Критик Уолтер Причард Итон хвалил «декорации природы с Деревьями, кустами, разбитой пушкой и ручьем», равно как и внутренний вид дома, большие часы и лестницу. Актеры переходили из комнаты в комнату, что придавало декорациям особняка ощущение пространства. Все это доказывало сценическое мастерство Беласко, которому никто не смел отказать в поэтическом и художественном вкусе. Каждый предмет оформления был по возможности подлинным: настоящее стекло, настоящее серебро. Пикфорд даже запомнила настоящую патоку.

Девочка сонно наблюдала за ходом репетиции, когда услышала крик Беласко: «Прекратить все!» Затем он вскарабкался на сцену и взял в руки кувшин с патокой. Актеры наблюдали за тем, как он попробовал содержимое, потом бросил на пол ложку и обратился к декоратору, который заверял, что в кувшине кленовый сироп: «Скажите-ка, милый мой, что там должно находиться по сценарию?» — «Патока, сэр». — «И вы смеете отнимать мое время и время моих артистов на кленовый сироп?» Беласко разбил кувшин о пол и принялся утюжить ногами липкую массу, втаптывая ее в красивый восточный ковер. Мэри в испуге наблюдала за ним. Потом Беласко подошел к ней и спросил: «Что ты думаешь о моей игре?» Мэри удивленно посмотрела на него, и он негромко продолжил: «Пусть это будет нашим секретом. Я считаю необходимым разбить что-нибудь на сцене перед премьерой; это будоражит артистов». Пикфорд была в ужасе и сказала Беласко, что ему придется заплатить большие деньги за чистку ковра.

«Я сразу же полюбила его, — вспоминала она. — Вернее, это было скорее благоговение, чем любовь. Ведь вы не можете просто любить божество; вы боитесь его; а Беласко был для меня божеством. От одного его взгляда мороз продирал меня до самых костей. Однажды я опоздала на пять минут, и он отчитал меня перед всей труппой. Я просто умирала от стыда».

В другой раз Мэри попробовала дать выход наследственной строптивости Смитов, и дело здесь касалось панталон. Как и Джек, она с ужасом относилась к этому предмету нижнего белья и однажды на генеральной репетиции закатала панталоны под юбки. «Что-то не так с ее костюмом, — сказал Беласко, а когда

понял, в чем дело, страшно прорычал: — Я знаю, знаю! Где ее панталоны?» Перепуганная костюмерша выскочила на сцену. «Мистер Беласко, я сама надевала их на нее», — сказала она с дрожью в голосе. Беласко посмотрел на Мэри, которая словно приросла к полу. «Что ты с ними сделала?» — спросил он сурово. Костюмерша задрала платье Мэри. Это было «в тысячу раз хуже того, чего я хотела избежать. Я была крайне смущена».

Беласко никогда не рассказывал об этом. После того, как Мэри стала самой известной в мире актрисой, он не скупился на елейные отзывы о ее добродетели и таланте. По его словам, она первой приходила на репетиции, последней покидала театр и тщательно скрывала свой южный акцент. Пикфорд подтверждала эти высказывания, с гордостью отмечая, что мать драматурга считала ее южанкой.

Между тем в жизни Мэри практически ничего не изменилось. Она зарабатывала всего двадцать пять долларов в неделю, пять из них тратила на себя, а остальные, как обычно, отсылала Шарлотте, которая гастролировала с Лотти и Джеком. Когда в мае 1908 года «Уоррены» перестали идти на Бродвее, Мэри отправилась на гастроли, где ее жалованье возросло до тридцати долларов. Она жила вместе с Бланш Юрка, которая дублировала на Бродвее женские роли.

В январе 1909 года, когда спектакль «Уоррены» был показан в театре «Александра» в Торонто, критики подняли шум по поводу успеха девочки из их города. Они подчеркивали связь Пикфорд с местной сценой, с Сарой Кей Смит на Макферсон-авеню, а также отмечали ее поразительное хладнокровие. «Во многих отношениях Глэдис Смит старше своих лет. Десять лет на сцене сделали ее очень опытной, и сегодня она говорит и ведет себя как взрослая девушка». Она узнала жизнь. Как-то в Кливленде за ней и за Юрка увязались двое пьяных, принявших их за шлюх. Когда мужчины начали окликать их, Пикфорд повернулась к подруге и прошептала: «Молчи. Когда подойдем к отелю, я им все выскажу». Решительность и темперамент, присущие женщинам семейства Смитов, дали себя знать. «Поток брани, который изливался из уст золотоволосой девочки, смутил бы портового грузчика, — вспоминала Юрка. — На минуту мужчины замерли на месте от удивления, затем поспешили прочь. Когда мы вошли в отель и Мэри улыбнулась мне, я почувствовала себя сенбернаром, охраняемым лающим пуделем».

Однако Бланш запомнила Мэри не только как достойную наследницу бабушек Хеннесси и Смит, но и узнала о страхе и боли, которые жили в душе подруги. Когда Пикфорд и несколько актеров, занятых в «Уорренах», заглянули в театр, где шла

избитая мелодрама, Мэри предалась ностальгическим воспоминаниям. Труппа Беласко вдоволь насмехалась над сюжетом и, разумеется, над игрой актеров. Юрка вспоминает, что все они чувствовали свое превосходство. Когда пьеса закончилась, Пикфорд повернулась к ней рыдая. «Вы просто ужасные люди. Эти актеры делали все, чтобы выглядеть на сцене убедительно, не хуже вас, бродвейских снобов. По-моему, вы вели себя погано».

После того, как спектакль «Уоррены из Вирджинии» вернулся в Нью-Йорк и был в последний раз сыгран 20 марта 1909 года в Гарлеме, актеров охватило чувство беспокойства. У Смитов оставалось двести пятьдесят долларов наличными, но чувствовали они себя неуверенно. Гастрольный администратор Тунис Ф. Дин сказал одному репортеру, что Беласко полагает, что у Мэри многообещающее будущее, и что он собирается дать ей шанс показать себя. Мэри, в свою очередь, заверила Беласко, что возьмется за любую роль, которую он ей предложит. Но что он мог ей предложить? В свои семнадцать лет она уже не могла играть детей, но и оставалась слишком юной, чтобы играть любовниц. За какие-то несколько недель она упала духом, стала нервничать и тревожиться и ради Шарлотты начала подумывать о том, чтобы подыскать нечто «дешевое», «низкопробное», «презираемое»; короче, найти способ немного подзаработать. Мэри всерьез задумалась о съемках в кино.

# В темной студии

Первой о кино заговорила Шарлотта. В марте 1909 года она, Джеки и Лотти играли в бруклинском театре «Маджестик» в спектакле Чонси Олкотта «Оборванец Робин». Некоторые члены труппы зарабатывали небольшие деньги, снимаясь в коротких фильмах ведущей нью-йоркской кинокомпании «Байограф». Ежегодно в стране возникали десятки киностудий, многие из которых, просуществовав всего несколько дней, исчезали. Постепенно появилось несколько ведущих компаний — «Эссэни» в Чикаго, «Лубин» в Филадельфии, «Эдисон» и «Витограф» в Нью-Йорке. Но наиболее качественные фильмы делались на студии «Байограф». Ленты режиссера «Байограф» Д. У. Гриффита очаровывали зрителей и критиков.

Мэри чувствовала себя крайне неловко из-за того, что недостаточно пополняла семейный бюджет. Съемки в фильмах приносили быстрые деньги. Не составляло труда заработать пять долларов задень, но при этом зачастую страдала репутация артиста. Короткие фильмы водевильного содержания стали снимать еще в 1896 году, а никельодеоны расцвели пышным цветом к 1905 году, и в 1907-м их число достигло десяти тысяч («никель», т. е. пятицентовая монетка, означал цену билета; «одеон» в переводе с греческого — «театр»). За день в США продавалось два миллиона билетов. Большинство никельодеонов располагались в помещениях бывших складов, где ставились стулья, а на стену вместо экрана вешалась простыня. У противоположной стены стояла кабина с кинопроектором, лампа которого светилась словно печь. Столь аскетичный интерьер и отсутствие вентиляции делали первые кинотеатры убогими и зловонными. Находящийся в будке киномеханик вращал ручку проектора. Возле экрана сидел скрипач или пианист, сопровождавший показ фильма быстрой музыкой. Многие зрители не умели говорить по-английски, но они учили язык в кино, соотнося действия артистов со словами в титрах. Для многих иммигрантов немые фильмы стали одновременно развлечением и школой.

Фактически фильмы открыли новые социальные шлюзы. Бродвейские постановки и водевили были достаточно дорогим удовольствием, недоступным для низших классов, но их представители вполне могли позволить себе сходить в кино. Фильмы стали их культурой. Служители кинотеатров относились к зрителям как к членам семьи: «Женщина, оставившая коляску с ребенком на улице, немедленно покиньте зал», «Дама в переднем

ряду, снимите, пожалуйста, шляпу» и, как бы извиняясь за дряхлость помещения, а также намекая на волнующие эпизоды фильма: «Пожалуйста, не топайте ногами, пол может провалиться». Фильмы изобиловали диалогами улицы. В них сохранялись каноны мелодрамы, но идеи привносились из газет, популярных песен и анекдотов. Зрители видели на экране своих соседей по Новому миру — полицейских, прачек, уголовников, газетчиков. Они восхищались этими короткими картинами по той же причине, по которой представители высших классов презирали их: в фильмах все происходило быстро, жизненно и грубо. Между тем газета «Нейшн» признавала, что кино — это важное явление в жизни, называя фильмы «демократическим искусством» и отмечая, что они понравились бы Толстому, «другу простого человека». «Они (представители низших классов) говорят о кино на улице, в автомобилях, везя перед собой детскую коляску. Простые люди обсуждают картины с таким же интересом, с каким завсегдатаи литературных салонов Парижа и Лондона обсуждают новую пьесу».

В отличие от зрителей, сами актеры считали фильмы низким, второсортным видом искусства. Точно так же, как раньше средний класс считал артистов чуть ли не дегенератами, теперь снобы из театральной среды упрекали киноактеров в вульгарности. Съемки в кино считались неприличным занятием, уделом неудачников. Существовало мнение, что искусством в кино и не пахнет. Игру в кино часто называли «позированием». Билеты в кинотеатр, как и в цирке, отрывались от рулонов.

Шарлотта была очень осторожна, когда впервые заговорила с дочерью о кино.

«Ты будешь очень возражать против работы на «Байограф», Глэди?»

«О, нет! Если это необходимо, мама», — в панике проговорила Мэри.

«Поверь, мне тоже не слишком нравится эта идея, дорогая, — сказала Шарлотта, но затем достала свой самый сильный козырь. — Я просто подумала, что если бы ты зарабатывала побольше денег, мы смогли бы жить одной семьей».

Мэри вдруг увидела перед собой маленькие ручки Джека и Лотти, машущие ей на прощание.

«Уверена, что таким образом мы сможем повысить наш уровень жизни», — добавила Шарлотта.

В общем, Пикфорд согласилась.

«Это временно, — заверяла Шарлотта. — Говорят, там неплохо платят. И, кроме того, — она выдержала паузу, а затем подсластила пилюлю, — я дам тебе свои шелковые чулки и туфли

на высоких каблуках».

На следующий день Мэри вышла из квартиры Смитов на 17-й Западной улице в чулках и туфлях, которые носят взрослые женщины, в синем пасхальном костюме и в шляпке за три доллара пятьдесят центов. Несмотря на свой эффектный внешний вид, она негодовала.

«Как только маме в голову пришло просить меня о таком? — думала Мэри, осторожно шагая на высоких каблуках по направлению к офису «Байограф». — Как она могла просить об этом меня, актрису Белаоко?»

Но ей и прежде доводилось испытывать подобные унижения. В 1907 году, когда у Смитов наступили трудные времена, Пикфорд отправилась в офис нью-йоркской студии «Калем». В те времена прокатчики покупали фильмы футами, словно проволоку для заборов. Одна катушка длиной в тысячу футов заключала в себе двадцатиминутный фильм и имела на коробке маркировку компании. Торговый знак «Калем» представлял собой восходящее солнце, что совершенно не соответствовало местонахождению ее офиса (к своему ужасу, Пикфорд оказалась на каком-то запущенном товарном складе).

В Чикаго Мэри обращалась в кинокомпанию «Эссэни», где позднее работал режиссером и снялся в четырнадцати коротких фильмах Чаплин. Однако в 1910 году торговый знак компании вполне подходил ее низкому уровню: голова индейского вождя на одноцентовой монетке. Когда в Чикаго шли «Уоррены из Вирджинии», Мэри с одной своей подругой посетила «Эссэни». Вход в офис показался им довольно невзрачным, но, на самом деле, они только и искали повод, чтобы не заходить внутрь. Схватившись за руки, подруги побежали прочь и остановились перевести дыхание в закусочной неподалеку. Там Мэри увидела несколько актеров «Эссени» в мертвенно-бледном киногриме. Они показались Пикфорд отвратительными, и она, вздрогнув, отвернулась от них.

В 1908 году она нанесла визит в офис «Байограф», расположенный в коричневом здании на 14-й улице к востоку от Пятой авеню. Там Пикфорд встретилась с Джин Гаунтир, молодой актрисой, занимавшейся также продюсированием и сценариями. Гаунтир записала цвет волос и глаз Мэри, отметила, что она умеет плавать, но никакой работы не дала.

Мэри особенно невзлюбила фильмы после посещения кинотеатра, в котором показывали представление Хейла, впервые продемонстрированное им в 1903 году в Сент-Луисе. Хейл возил свое шоу по всей стране, и младшие Смиты увидели его в Чикаго, где гастролировали с «Роковым браком». Длинное узкое

помещение на Стейт-стрит было стилизовано под вагон поезда, а человек, продающий билеты, играл роль проводника. Раздался звонок, и Пикфорд почувствовала, что ее сиденье трясется. Вскоре весь вагон ходил ходуном, в то время как на стены проецировались фрагменты как бы проплывающего мимо пейзажа и разные сценки. У Мэри заболел живот, но Джеку и Лотти представление понравилось, и они посещали этот никельодеон всякий раз, когда у них заводились деньги. Мэри считала, что они ведут себя недостойно и впустую тратят деньги, заработанные тяжким трудом. Шоу Хейла разочаровало ее, и она решила, что все фильмы так же плохи. Выйдя, наконец, из темноты на свет, миновав проводника, Мэри поклялась никогда больше не ходить в кино.

Если кто и повинен в появлении кино, так это Эдисон. Американский изобретатель прославился внедрением в быт электричества, которое внесло революционные перемены в промышленную и домашнюю жизнь конца XIX — начала XX века. Томас Альва Эдисон за свою жизнь запатентовал более тысячи изобретений, включая фонограф, микрофон и электрическую лампочку. Первоначально он не проявлял интереса к кино. Эдисон утверждал, что работает только за деньги, считая синематограф совершенно некоммерческой затеей (он полагал также, что у аэроплана нет будущего).

Однако после эксперимента, проделанного Эдуардом Майбриджем, Эдисон понял, что отстал от жизни. В 1877 году Майбридж показал, как путем быстрой смены фотографий можно проследить, как копыта скачущей лошади отрываются от земли. Этот знаменитый набор снимков был получен после прогона лошади перед зоопраксикопом — аппаратом, который, попросту говоря, представлял собой соединенные друг с другом двадцать четыре фотокамеры. Камеры снимали поочередно, создавая эффект движения. Схожее открытие сделал Этьен Жюль Маррей; теперь проблема заключалась в том, чтобы снимать несколько образов одной камерой.

Уильям Кеннеди Лори Диксон, известный инженер, работавший на Эдисона, решил эту проблему в 1892 году. Впоследствии его аппарат, размером с холодильник, назвали кинетоскопом. Зритель смотрел фильм через специальное отверстие. Эндрю Холланд, предприимчивый бизнесмен из Канады, почувствовал потенциальные возможности этого изобретения и открыл первый в мире кинетоскопический зал в обувном магазине на Бродвее. Там в течение двадцати секунд каждый зритель мог наблюдать дрессированных медведей,

силача, девичьи ножки или какой-нибудь водевильный трюк. Эдисон и компания делали эти сюжеты с помощью одной камеры, установленной в темном сарае. В крыше проделывалось отверстие, чтобы на исполнителей падал луч света. Солнечный свет был тут необходим. На актеров это новшество не произвело впечатления. Они презирали тех, кто соглашался играть на «Черной Марии»; так называлась сцена Эдисона. В результате получался кадр величиной с почтовую марку.

Между тем во всем мире предпринимались усилия, чтобы высвободить фильмы из заключения кинетоскопа. Вспыльчивый Эдисон отказался участвовать в этом; ему не нравилась идея показывать фильм больше чем одному человеку; расширение количества зрителей грозило отразиться на доходах. Огромный потенциал нового изобретения продемонстрировали в 1895 году братья Огюст и Луи Люмьеры, открывшие свой «Кинематограф» в Париже. Проектор показывал шестнадцать кадров в секунду (что стало стандартной скоростью в немом кино). «Луч волшебного фонаря» — так это представление воспринималось зрителями, зачарованными образами на далеком экране. Люмьеры показывали завтракающего ребенка, рабочих, идущих с их кинофабрики, забавную сценку со шлангом для поливания. Большая камера стояла на солнце и снимала все, что происходило перед ней. Результаты съемок, напоминающие двигающиеся почтовые открытки, очаровывали неискушенных зрителей Люмьеров. Движения, которые вовсе не удивляли их в обыденной жизни — рябь на воде, дрожь листьев, — в кино казались волшебством. Воздействие усиливалось тем, что люди делились своими переживаниями. В отличие от Эдисона, Люмьеры сразу оценили этот эффект и превратили просмотр в групповой выплеск эмоций, где страх соседствовал с восхищением. На просмотре легендарного фильма «Прибытие поезда» (1896) зрители начали ерзать и нервничать, когда увидели движущийся на них поезд, который, как им казалось, мог въехать в зал с экрана.

В Штатах первый публичный показ фильма состоялся в апреле 1896 года. Его демонстрировали при помощи проектора типа витаскоп в мюзик-холле на Западной 34-й улице в Нью-Йорке. Витаскоп был последним чудом Эдисона. В конце концов изобретателя убедили в потенциальных возможностях кино, и вскоре он создал крупномасштабную студию для съемки фильмов. В тот вечер в Нью-Йорке на экране величиной в двадцать футов демонстрировался танец сестер Лей. Этот короткометражный фильм, по словам «Нью-Йорк Драмэтик Миррор», производил такой эффект, будто девушки находились на сцене в зале; они улыбались, делали па и кланялись. Подобные

отзывы доказывали, что камера оказалась хорошим товаром; куда меньше внимания уделяли ее творческому потенциалу. Потом на экране показали море в районе Дувра. Вероятно, публика переживала примерно те же эмоции, что и Алиса, падающая в бездонную кроличью нору. «Волны одна за другой набегали на берег, разбиваясь на мельчайшие брызги, — по-детски умилялась «Миррор». — Зрители в первых рядах, казалось, боялись промокнуть и искали глазами, где бы укрыться, если волны накроют их».

Вдохновленный своим предыдущим успехом, Уильям Диксон порвал с Эдисоном и разработал мутоскоп. В съемках участвовали актеры-аутсайдеры. По слухам, Джек и Лотти тоже демонстрировали свои таланты перед мутоскопом. Впоследствии Диксон создал камеру, которая могла делать более крупные и резкие образы, чем витаскоп, назвал ее «Байограф» и продолжил работу над короткометражными фильмами. В 1896 году появилась компания «Байограф».

«Байограф» и другие компании удовлетворяли потребность людей в зрелищах, показывая водопады, поезда и пожары. В некоторых фильмах — о велосипедистах, трамваях, острове Эллис — были незамысловатые сюжеты. Естественно, вскоре на экране появились сцены насилия и секса: женщины демонстрировали свои нижние юбки, слона казнили на электрическом стуле. Но спустя год мода на короткометражные фильмы вдруг прошла, и теперь их показывали до водевиля или по его окончании.

Создатели фильмов поняли бы, в чем дело, если бы провели несколько минут в зале со зрителями. Они, как дети, ожидали, что вот-вот что-то произойдет, но ничего не происходило. Путем проб и ошибок производители лент поняли, что фильм должен не только отражать мир, но и создавать новый. Выяснилось, что камера годится не только для технических трюков, но и для достижения некой творческой цели. В конце концов, стало ясно, что этой целью является связный рассказ.

Д. У. Гриффит пришел не на пустое место. Француз Жорж Милье сделал около пяти сотен мистических картин с содержанием, сдобренных специальными эффектами и элементами фантастики. В его наиболее известной работе, «Путешествие на Луну» (1902), космический корабль летит к Луне. Человек, стоящий на поверхности планеты, добродушно наблюдает за кораблем, который взрывается у него на глазах. Фильмы Милье напоминают истории, которые разыгрываются на сцене. Каждый эпизод похож на одну из бусин, нанизанных на нитку: все они великолепно сверкают, но отделены одна от другой. Одна сцена сменяется следующей, как иллюстрированные

страницы книги сказок.

Этот недостаток работ Милье понял Эдвин С. Портер, инженер и оператор, в 1903 году снявший два небольших фильма «Жизнь американского пожарного» и «Большое ограбление поезда». Эти двадцать четыре метра целлулоида изменили ход истории кино.

Вместо того чтобы наблюдать действие как бы из просцениума, Портер использовал различные углы камеры, изменяя расстояние и воздействуя на фокус зрения зрителей. В «Пожарнике», например, крупный план использовался во время пожарной тревоги, а в «Ограблении» камера устанавливалась на крыше вагона. Кроме того, Портер ввел поперечный разрез событий. Крупный план показывал усатого бандита, целящегося из пистолета и стреляющего прямо в зрителей, что все еще пугало публику. «Большое ограбление поезда» заложило традицию американского кинореализма. Тут были сцены погони, элементы детектива и даже вестерна, хотя фильм снимали в Нью-Джерси.

Но гораздо важнее то обстоятельство, что рудиментарная техника Портера дала толчок воображению зрителей, воспитанных на театре. «Главные герои получили возможность выйти за пределы освещенной сцены, — писал в 1926 году историк кино Айрис Бэрри. — Мы уже не видели их постоянно, прикованных к данному пространству. На экране герой и героиня свободно передвигаются по просторному миру, очень похожему на настоящий». Дж. М. (Бронко Билли) Андерсон, сыгравший в «Большом ограблении поезда», рассказывал о премьере фильма на Манхэттене: «Зрители вдруг принялись шуметь и кричать: «Ловите их! Ловите их!», вставляя при этом неприличные слова. Когда фильм закончился, все вскочили с мест и закричали: «Покажите кино еще раз, еще раз!» Наконец включили свет, и всех выпроводили из зала». Позже Андерсон побывал на показе фильма в водевильном театре «Хаммерстайн». «Там все сидели очень тихо. Никто не кричал, всех словно загипнотизировали. После окончания фильма, когда зрители восторженно приветствовали Андерсона, он сказал себе: «Решено. Я выбираю кинобизнес». Так оно и случилось. Дж. М. Андерсон стал одним из основателей компании «Эссэни». «У будущего нет конца», — восторженно отмечал он.

К сожалению, популярность Портера быстро угасла. Ему так и не удалось в должной степени использовать свой творческий потенциал. Тем более жаль, что в своих последующих работах (а Портер снял еще двенадцать картин) он уже не пользовался инновациями, оставив находки, которые применялись в «Ограблении».

Но вскоре на сцене появился Дэвид Гриффит. Он смело шел на эксперименты. Годами Гриффит искал способ для выражения своего творческого дара и наконец нашел свое призвание в кино, вцепившись в него мертвой хваткой.

Гриффит родился в штате Кентукки в 1875 году. С ранних лет он стремился к самовыражению. Роль неутомимой Шарлотты в его жизни сыграл отец, Джекоб Уарк, которого называли Ревущий Джейк. В двадцать семь лет Джейк бросил медицину и ушел добровольцем на войну с Мексикой. В 1850 году он оставил жену, с которой не прожил и полтора года, сел на поезд и отправился добывать золото в Калифорнию. Через два года он вернулся домой, а во время Гражданской войны воевал на стороне Конфедерации и дослужился до чина полковника. Судя по отзывам, он был талантливым солдатом, храбрым и веселым на поле брани. Мирное время казалось ему скучным. Все его лучшие качества проявлялись во время какой-либо авантюры. Увы, на ферме, где он жил с женой и детьми, он не мог дать выход своей бурлящей энергии. В середине жизни, потеряв руку, Джейк очень жаловался на судьбу. Тем временем семья осталась без денег. Дом Гриффитов, Лофти-Грин, пережил войну, но сгорел дотла через несколько недель после ее окончания. По обеим сторонам дороги, пролегающей возле пепелища, росли тополя. Дорога вела в никуда.

Гриффит с детства проявлял чуткость к красоте. Он наблюдал за жаворонками, «парящими высоко в небе, и любил послушать, как неистово они поют ясным весенним утром». «В своей памяти я постоянно вижу себя в такие минуты как бы в ореоле счастья. При ходьбе мои босые ноги почти не касались влажной травы». И зимой: «На земле лежит снег. Я вижу школу, очень маленькую. С наличников над окнами свисают сосульки, сверкающие в свете фонарей в руках у фермеров». Однажды Джейк и Дэвид входят в большое помещение, чтобы увидеть другой, волшебный фонарь, предтечу кино. Волшебные фонари появились в XVII веке и со временем приобрели самые различные формы. Гриффит восхищался рисованными мутными сценками. Над морским простором виднелась луна. Картинка говорила образами, а не словами, и являла собой свет в темноте. Будущий режиссер представлял себе такую форму творчества, которая могла бы сохранять и воспроизводить чувства и переживания. «Какое ценное получилось бы изобретение, если бы кто-то смог сделать волшебный ящик, в котором мы могли бы сохранить самые ценные моменты нашей жизни. Впоследствии мы открывали бы этот ящик в темноте и хотя бы несколько минут наслаждались дорогими воспоминаниями».

Джейк многое дал своему сыну, который обожал отца. Уарк читал совсем еще маленькому мальчику романтические стихи и отрывки из Шекспира, предназначенные для старшего возраста. Позднее повзрослевший Дэвид, не имевший друзей среди сверстников, находил утешение в чтении Толстого, Браунинга, Гарди и Диккенса. В двадцать один год он стал актером, хотя лелеял литературные амбиции. Актерского таланта у Гриффита, по-видимому, не было, и он играл в низкопробных спектаклях. У него сохранились неприятные впечатления о ночлежном доме. Иногда Гриффиту приходилось убирать мусор в метро, собирать хмель и варить сталь — ужасное занятие, которое, по его словам, закалило его.

В 1904 году судьба свела Гриффита с актрисой Линдой Арвидсон, с которой они играли в одной пьесе в Сан-Франциско. Спустя год они встретились в Лос-Анджелесе. Гриффит часто читал ей стихи. «Казалось, никого эти стихи не интересовали, — вспоминала актриса Флоренс Ауэр, — но когда Линда слушала их, ее глаза загорались». Они поженились в 1906 году. Амбиции Гриффита и вера в него Линды позволили новобрачным пережить трудные времена. Воспоминания Гриффита о том периоде жизни носят почти джазовую упругость. Он непреклонно верил в свою счастливую звезду и с достоинством переносил бедность. Когда редактор одного влиятельного журнала посетил квартиру Гриффитов в Нью-Йорке, он увидел повсюду на стенах таблички: «Не опирайтесь на этот стол; ножки слишком непрочные», «Не садитесь сюда; пружины слишком слабые».

Гриффит никогда не унывал и получал удовольствие от борьбы. Он мог сочинять часами. В 1907 году удача, казалось, улыбнулась ему, когда в журнале «Лесли Уикли» напечатали его поэму «Дикая утка». Гриффит был вне себя от счастья. Поэма принесла ему огромную сумму — шесть долларов. В том же году в Вашингтоне в театре «Форд» поставили пьесу Гриффита «Дурак и девушка». Большинство рецензий на пьесу оказались отрицательными.

Наконец один из друзей Гриффита посоветовал ему попробовать себя в кино. В декабре 1907 года он сыграл небольшую роль в фильме студии «Байограф» «Профессиональная ревность». Это были легкие деньги, и Гриффит решил расширить сферу своей деятельности. Он написал сценарий «Тоски» и отнес его в студию Эдисона. В те дни не все фильмы делались на основе сценариев. Некоторые являлись сплошной импровизацией. Однако когда режиссеру все же требовалось описание сцен, автор сценария получал за это от пяти до тридцати долларов.

Эдисон отказался от «Тоски», но задействовал Гриффита в

съемках приключенческого фильма «Спасенный из гнезда орла» (1908), в котором хищная птица похищает ребенка. Гриффит играл альпиниста, который добирается до гнезда орла и сражается с ним за мальчика. Вместо орла в фильме использовали чучело. Игра Гриффита понравилась, и его пригласили сниматься в другом фильме, «Проделки купидона» (1908). Между тем он проторил дорожку на «Байограф» и в конце июня 1908 года стал режиссером. После того, как в студии появился молодой человек, который до этого не мог найти применения своим талантам, там произошли большие перемены.

«То, что происходило потом, — писал критик Артур Найт, — возможно, не имеет аналогов в становлении других видов искусств». Критик Джеймс Аги реагировал не менее восторженно: «Наблюдать за работой Гриффита это то же самое, что быть свидетелем зарождения мелодии или видеть, как впервые используются рычаг и колесо; это и есть рождение нового искусства». Фактически, приемы, приписываемые Гриффиту, например крупный план или исчезновение изображения, уже употреблялись до него. Тогда почему многие исследователи считают, что их изобрел Гриффит?

Потому, что именно он довел эти приемы до совершенства. Гриффит синтезировал все, что использовалось до него, и показал захватывающие дух возможности кино. В его руках немое кино обрело свой код — «грамматику» и «синтаксис». Прибегая к метафоре, можно сказать, что именно Гриффит превратил буквы алфавита — несовершенные приемы кино — в слова. До того, как Гриффит изобрел этот целлулоидный язык, большинство фильмов воспринимались только зрением и не воздействовали на интеллект. Сцены, имитировавшие театральные выступления, всегда имели свое начало и конец. Но Гриффит создал незавершенные сцены. Кадры, сопровождаемые титрами, приобретали значимость в сознании зрителей. Теперь они следили не только за развитием сюжета, но и за сменой образов, организованных по прихоти камеры, перенося их в свое сознание. «Нью-Йорк Дейли Миррор» писала по поводу фильма Гриффита «Седьмой день» (1909): «Смена сцен, перенося нас из одной местности в другую, происходит слишком быстро и неожиданно. Герои покидают дом матери и сразу же оказываются в зале суда, и наоборот. Такое впечатление, что они переходят из комнаты в комнату одного и того же дома». Один служитель «Байограф» негодовал из-за фильма «После многих лет» (1908): «Как вы можете рассказывать историю, совершая такие прыжки во времени?!» На это Гриффит невозмутимо отвечал: «Но ведь и Диккенс работал подобным образом». — «Да, но то Диккенс, и он

писал романы, а это совсем другое дело». — «Разница не столь велика», — отвечал режиссер-бунтарь.

Пространные кадры создавали контекст и атмосферу, в то время как лица, показанные крупным планом, дрожащие руки или потрепанная одежда вызывали сочувствие, страх или напряжение. Каждым новым приемом — будь то изменение формы экрана, углубление переднего, заднего и среднего планов или намеренные разрывы сюжета — Гриффит придавал фильмам драматическое напряжение, сложность романа и красоту живописи. Кино, как никакая другая форма искусства, становилось отражением потока жизни.

Если бы кто-то сказал Мэри Пикфорд, что судьба подарила ей встречу с величайшим деятелем кино XX века, это не произвело бы на нее ни малейшего впечатления. Она намеревалась просто немного подработать на «Байограф», а все остальное время проводить на Бродвее, где, по ее убеждению, ее ждали слава и богатство. Возможно, она мельком взглянула на отражение в окне здания, где располагалась студия «Байограф», большой вывески компании, находящейся на другой стороне улицы. Вывеска гласила: «Пошивочный центр Зингера». Это могло напомнить Мэри о ее планах стать портнихой.

Коричневое здание «Байограф» некогда было особняком богатого светского холостяка. О прежней роскоши внутреннего убранства напоминали лишь мраморный пол и ведущая вверх винтовая лестница. «Байограф» обосновалась здесь в 1903 году. Студию оборудовали в бальном зале. В фойе возвышались стеллажи с бобинами, повсюду сновали киноредакторы, инженеры, актеры и операторы. На первом этаже находились гримерные, гардероб и помещение, которое Гриффит в шутку называл «декорационным отделом». Здесь же стояла необходимая аппаратура. Гриффит, который заправлял на «Байограф» всем процессом, даже не имел своего кабинета; его письменный стол можно было увидеть то в коридоре, то среди декораций в студии.

Когда вошла Пикфорд, Гриффит сидел за столом (где именно, так и осталось неизвестным), размышляя о новом фильме под названием «Пипа умирает». В предыдущем году он снял фильм «Укрощение строптивой», а также экранизировал два рассказа Джека Лондона, надеясь, что внесенный в кино элемент культуры улучшит его имидж в глазах критиков. В те дни пользовалась огромной популярностью поэма Роберта Браунинга «Пипа». Главная героиня, оборванная и голодная, бродит до темноты с мандолиной в руках по пасторальной местности. «Боже в небесах», — восклицает она, наконец, и умирает. Ее неуловимая

духовная красота оказывает благотворное влияние на всех, кто слышит звук ее мандолины.

Духовная красота влекла к себе и Гриффита. Незадолго до встречи с Мэри он начал внедрять на экране новый грациозный женский тип — хрупкую, утонченную девушку-подростка. Гриффит вообще предпочитал эфемерных дам с развевающимися волосами и нежным выражением лица, неуловимо напоминающих, скажем, антилопу. Оскар Уайльд дал портрет такой женщины, когда писал об актрисе Эллен Терри: «Ее глаза затуманены болью, она похожа на бедную лилию под дождем».

Личная привязанность Гриффита к таким женщинам могла бы осложнить его жизнь, но это соответствовало тогдашним тенденциям в кино. В 1909 году актрисы начинали сниматься в шестнадцать — семнадцать лет. Примитивное освещение при съемках плохо отражалось на коже, и слои грима тут не помогали. «На экране лицо женщины увеличивается во много раз, и каждая морщинка становится огромной, как Панамский канал». Как-то раз «Байограф» попросила в сиротском доме трехнедельного младенца для съемок крупным планом. Гриффит лишь один раз взглянул на ребенка и вернул его назад с запиской: «Пожалуйста, пришлите нам кого-нибудь помоложе. Этот на фотографии выглядит как старик».

Героини-любовницы Гриффита, будучи совсем еще юными созданиями, имели, тем не менее, железную волю. Они жили и работали по принципу логическою эксцентризма. Результат оказывался трогательным или юмористическим, в зависимости от прихоти режиссера. Одну из таких нимф Гриффит видел в героине «Пипы» и к моменту знакомства с Пикфорд еще не решил, кому отдать эту роль.

Мэри, которая надеялась, что ее визит не займет мною времени, с нетерпением ждала в фойе. Тогда-то ее и увидел Роберт Харрон, который занимался декорациями. Недавно ему исполнилось пятнадцать лет, и он начал интересоваться девушками. Роберт тут же поспешил к Гриффиту и, жуя резинку, сказал; что в фойе ждет «милашка».

«Всю жизнь меня обвиняли в чрезмерной привязанности к противоположному полу», — писал позднее Гриффит. Решив немного поразвлечься, он поправил воротничок и вышел в фойе через вращающуюся дверь.

«Слишком самодоволен и фамильярен, на мой вкус», — подумала тогда о нем Пикфорд.

И в самом деле, Гриффит обошелся без церемоний.

«Вы актриса?» — спросил он.

«Да, я актриса», — ответила Пикфорд, оскорбленная столь

бесцеремонным началом беседы. Гриффит возвышался над Мэри, но она, привыкшая смотреть снизу вверх, безбоязненно рассматривала его. Этот высокий человек с ястребиным носом, красивыми глазами и широким ртом говорил баритоном с южным акцентом. Гриффит, как и Беласко до него, нашел ее самоуверенность весьма забавной.

«Есть ли у вас профессиональный опыт?»

«Я десять лет играю в театре, а два последних года — у Дэвида Беласко».

«Маленькая, стройненькая, — подумал Гриффит. — Золотистые локоны, кожа оливкового цвета, сверкающие ирландские глаза».

Но, по словам Пикфорд, вслух он сказал следующее: «Вы слишком маленькая и толстая».

Гриффиту, как и юному декоратору, понравилось красивое лицо Пикфорд, выдававшее ум и добродушие. Ее карие глаза выражали меланхолию и нежность. Вьющиеся локоны рассыпались по спине. Совсем миниатюрная, она гордо стояла перед ним в туфлях пятого размера; самый длинный палец на ее руке достигал длины в два с половиной дюйма. Однако в ней чувствовалась целеустремленность торпеды.

«Что ж, мисс…»

«Меня зовут мисс Пикфорд — Мэри Пикфорд».

«Что ж, мисс Пикфорд, я думаю, вы нам подойдете, — сказал Гриффит, необыкновенно быстро приняв решение. — Мы сделаем пробу, вы будете работать три дня в неделю и получать по пять долларов в день. За каждый дополнительный день вы будете получать еще по пять долларов».

«Что ж, мистер…»

«Меня зовут мистер Гриффит».

«Понимаете, мистер Гриффит, я настоящая актриса. Я играю серьезные роли на сцене театра Веласко».

Гриффит слышал подобные заявления каждый день.

«Я актриса и художник, — продолжала Пикфорд, — и мне нужны гарантированные двадцать пять долларов в неделю и доплата за сверхурочную работу».

«Боже, — вспоминал Гриффит, — когда эта девочка говорила о двадцати пяти долларах, ее глаза просто сверкали». Он ответил, что доведет ее просьбу до сведения совета директоров компании.

«Он — сама надменность и бесчувственность», — подумала Пикфорд и все же не отказалась от своих денежных претензий. Кроме того, она изо всех сил стремилась показать этому неполноценному существу, что он имеет дело с великолепной актрисой театра Беласко. Однако после того, как Гриффит

проводил Пикфорд в женскую гримерную, велел подождать там, а сам исчез, гнев в ее душе сменился паникой. Она осмотрела пустую комнату с полкой, на которой стояли какие-то фарфоровые сосуды и обогреватели. Впервые за многие годы ей стало страшно. Мэри знала свое место в мире театра, где она могла влиять на других людей и держать себя в руках. На «Байограф» она видела, как актеры, болтая между собой, запросто проходили мимо Гриффита, не обращая на него внимания, и за глаза называли его «Д.У.». Такое отношение казалось ей неуважительным (хотя она и сама в первые минуты встречи вела себя не лучше), разнузданным и фамильярным.

Хуже всего было то, что она испытывала тревогу сексуального характера. Женщины в кино, даже в большей степени, чем актрисы театра, считались легко доступными. Некоторые студии боролись с подобными штампами. Компания «Витограф» дошла до того, что убрала из съемочного павильона диваны, чтобы девственницы не боялись, что их соблазнят. Однако Гриффит очень фамильярно обращался со своими артистами, и Пикфорд смертельно испугалась бы, если бы узнала, за какие услуги один бухгалтер «Байограф» позволял актрисам брать шелковые чулки из гардероба студии (в конце концов зловещего мистера Вейта уволили). Теперь, в одиночестве ожидая Гриффита, Пикфорд дала волю своей фантазии. Ей казалось, что ее уже соблазнили и соблазнителем был не человек, а фильм. Сам факт, что она пришла на студию, являлся актом соблазна.

Внезапно появился Гриффит и сказал, что будет готовить ее для кинопробы. Не говоря более ни слова, он наложил на нее грим. Увидев в зеркале свое мучнисто-белое лицо и черные как смоль брови, Пикфорд поймала себя на мысли, что она выглядит точь-в-точь как актеры, встреченные ею в «Эссэни». Затем она осмотрела гардероб. На съемках киноактеры зачастую появлялись в собственной одежде, но «Байограф» предоставляла платья, купленные в комиссионных магазинах. Загримировавшись и одевшись, Пикфорд присоединилась к другим артистам, собравшимся в студии.

Еще несколько лет тому назад, когда «Байограф» находилась на нижнем Бродвее, съемки производились на крыше. Те актеры, которые не боялись высоты, работали на этой ненадежной площадке на фоне интерьеров квартир, нарисованных на холсте (порой декорации заимствовали в водевильных театрах). Во время съемок они видели печные трубы и не обращали внимания на сильный ветер, угрожавший сдуть декорации. Иногда в кадр попадала пролетающая птица. Спрятанная за железным укрытием камера была защищена лучше, чем артисты.

Но Мэри попала в (возможно, первую в практике кино) затемненную студию — зал, куда не проникали лучи света. Какие-то фигуры в полутьме сновали среди свернутых ковров, предметов мебели и нарисованных интерьеров. Камеру освещали лампы с ртутным испарением — стеклянные трубки в специальных подставках, стоявшие на полу или подвешенные под потолком так низко, что едва не задевали артистов. В тусклом свете разговаривавшие между собой актеры походили на призраков. В студии стояла вулканическая жара.

Во время кинопроб Пикфорд Гриффит велел группе артистов поимпровизировать на тему «Пипы». Он даже не удосужился представить им Мэри, что она сочла еще одним оскорблением. Актеры знали содержание поэмы, но не учили текст, так как никто не пытался воспроизводить диалоги. Средний зритель видел, как артисты произносят фразы типа «Да!», «О'кей!», «Я люблю тебя!», «О, Боже». Умеющие читать по губам различали нецензурные слова. Стихи заменялись банальной прозой.

Гриффит объяснил Мэри ее роль. Она слушала его перед камерой, которая была направлена на нее. Аппарат возвышался над платформой на пять футов и весил триста фунтов. Его линза очень напоминала человеческий глаз. Чувствовавшей себя не в своей тарелке Пикфорд она показалась глазом циклопа. Внезапно что-то щелкнуло, и в студии воцарилась тишина. Затем послышался шум, напоминающий кошачий крик, пулеметную стрельбу и рокот молотильной машины. Это заработала камера. Вздрогнув, Пикфорд почувствовала себя так, будто стоит перед взводом солдат, которые должны ее расстрелять, и поняла, что кинопроба началась.

Она изо всех сил пыталась выполнять указания режиссера. К сожалению, Пикфорд нигде не вспоминает о том, как она играла, а лишь описывает свое унижение во время пробы. По сценарию Пипа, грациозно пританцовывая, должна была пройти мимо нескольких групп актеров. Сделать это нелегко, когда человек смущен и еще не привык к новой обстановке. Сложность задачи усугублялась еще и тем, что Мэри должна была играть на мандолине, — а она не умела этого делать — и петь. Мэри осторожно миновала актеров, стараясь не споткнуться о фонари, бренча на мандолине и изображая безграничное счастье на лице. «Пол подо мной ходил ходуном», — вспоминала она. Наконец какой-то актер пробормотал: «Кто эта дамочка?»

Пикфорд, для которой слово «дамочка» обозначало то же самое, что и «женщина легкого поведения», гневно взглянула на этого актера: «Как вы смеете оскорблять меня, сэр?! Вы должны понять, что я вполне уважаемая девушка и не намерена терпеть

грубости!»

«После этих слов, — пишет Мэри, — мистер Гриффит издал львиный рев, очень не похожий на то, как ревет лев компании «МГМ». «Мисс э-э-э, как ваше имя, черт побери? Хотя неважно. Никогда, слышите, никогда не останавливайтесь в середине сцены. Вы знаете, сколько стоит каждый фут пленки? (В то время он стоил два цента). Вы все испортили! Начинайте сначала!»

Выяснив, что слово «дамочка» имеет различные значения (актер заверил Мэри, что он и не думал оскорблять ее), она снова пробежалась перед актерами с мандолиной. Позже Пикфорд исполнила мизансцену «После выпивки», основанную на пьесе «Десять вечеров в баре». Очевидно, потом фрагмент с ее участием вырезали. Закончив пробу в восемь часов, Пикфорд прошла в гримерную и очистила лицо с таким видом, как будто прощалась с кино навеки. Выйдя в коридор, она увидела Гриффита с зонтом в руке и с улыбкой на лице. «Вы поужинаете со мной сегодня?» — спросил он.

Теперь Мэри совсем растерялась.

«Извините, мистер Гриффит, я никогда еще не ужинала с мужчиной. Кроме того, мне необходимо сейчас же отправиться в Бруклин. Моя мать и сестра играют там в труппе мистера Олкотта».

Но Гриффит и не думал сдаваться.

«Вы придете завтра?»

Этот вопрос привел Мэри в еще большее замешательство. Она не только считала съемки в кино недостойным занятием, но и умела трезво оценивать качество своей работы. «В душе я всегда понимала, плохо или хорошо я играю, — писала она впоследствии. — Моя игра в тот день не выдерживала никакой критики». Тем не менее она набралась наглости и сказала, что хочет, чтобы ей платили десять долларов в день. Гриффит рассмеялся и на этот раз смягчился. Он согласился платить ей пять долларов за один рабочий день и десять за следующий, что было невероятной щедростью со стороны режиссера, который любыми средствами избегал дополнительных расходов и бдительно следил за тем, чтобы его актеры не болели звездной болезнью (фактически на следующий день он предложил Мэри сорок долларов в неделю).

«Но не говорите никому об этом, — посоветовал он ей. — Иначе начнется бунт». Пикфорд подошла к кассиру студии и получила деньги. Затем в сопровождении Гриффита, который имел при себе неизменный зонт, она под дождем направилась к метро. Там режиссер неожиданно распрощался с ней. «Встретимся завтра ровно в десять», — сказал он и исчез.

Через несколько минут Пикфорд вышла на станции в Бруклине. На ней не было пальто. С гордого голубого банта стекала вода, даже пятидолларовая бумажка промокла.

Д. У. Гриффит обидел Мэри в тот день: он поставил под сомнение ее талант, нанес удар по ее гордости и насмеялся над ее принадлежностью к бродвейскому театру. Мэри была очень зла. Она также полагала, что Гриффит домогался ее. Не в сексуальном смысле, но он проник в ее личный мир, вторгся в сферу ее искусства. Уже на пробах Мэри почувствовала, что игра на сцене существенно отличается от игры в кино. Мало кто понимал это с такой ясностью в 1909 году и даже многие годы спустя. И это понимание породило новые амбиции. Пикфорд всегда стремилась к совершенству. Она хотела быть первой, а не второй и не третьей, каковой, как ей думалось, она показалась актерам «Байограф». Глубоко задумавшись, она поскользнулась, потеряла равновесие и упала в лужу задом, но, будто не обратив на это внимания, встала, отряхнулась и продолжила путь.

Попав в «Маджестик», Мэри прошла в театральную уборную и принялась ждать появления Шарлотты, размышляя о своей судьбе. Переступив порог, Шарлотта вскрикнула, сорвала с дочери мокрую одежду и, вынув из кармана банкноту, положила все сушиться.

«С завтрашнего дня они будут платить мне десять долларов в день», — сказала ей Мэри, вся дрожа.

«Вот видишь, — ответила мать, — я была права, дорогая».

Мэри ничего не ответила, но решила, что если она вернется на студию, — а она должна туда вернуться, — то покажет им всем, как надо играть в кино.

# Девушка студии «Байограф»

На следующий день, 20 апреля 1909 года, Мэри с трудом поднялась с постели. Из презрения к кино будущая звезда решила не тратить пять центов на трамвай и прогулялась до студии пешком.

Она провела на «Байограф» целый день, снимаясь в «Ее первых бисквитах», комедии с Флоренс Лоуренс в главной роли. Годом ранее Лоуренс возникла из безликой толпы киноартистов, работавших на «Витограф». Это было ярким достижением, поскольку имена большинства киноактеров никогда не мелькали в газетах и до 1910 года даже не фигурировали в выходных данных фильмов («Байограф» выжидала до 1913). Продюсеры полагали, что чрезмерная популярность артистов вела к росту их гонораров и давала им слишком много прав. Вместо этого шла усиленная работа над имиджем студий. Но Лоуренс выделялась яркой энергичной игрой, и зрители обращали на нее внимание. В 1908 году Гриффит предложил Лоуренс ежедневную надбавку в десять долларов; на «Витограф» она получала пятнадцать долларов в неделю. Она согласилась и достигла на «Байограф» больших успехов. Поклонники называли ее «девушкой студии «Байограф» — впоследствии этот титул перешел к Пикфорд.

Лоуренс, канадка из Гамильтона, Онтарио, пришла в кино со сцены, где специализировалась на жестикуляции; частично она перенесла эти приемы в кино. До 1907 года многие фильмы делались без режиссеров. На съемочной площадке царили операторы, привносившие в кино механичное мышление. Когда появились режиссеры, они стали уделять больше внимания актеру, а не самому зрелищу.

Продюсер Чарльз Пате советовал своему режиссеру: «В фильме актер должен выглядеть так, чтобы его ноги касались низа экрана, а голова — верха». Существовало общепринятое мнение, что за свои пять центов зритель имеет право лицезреть каждый дюйм артиста, занятого в фильме. Съемки крупным планом считались надувательством. Смирившись со вкусами публики, режиссеры говорили операторам, чтобы они снимали исполнителей в полную величину и фронтально. Порой казалось, что актеры движутся под водой, поскольку режиссеры считали, что зрители способны воспринимать только замедленные движения. Соответственно, артисты на втором плане двигались со значением, неспешно и патетично, как на сцене, то и дело принимая многозначительные позы.

Сбои проекционного аппарата, смена скорости и дерганье

пленки приводили к тому, что движения героев фильмов казались резкими и ломаными. Молодой актер мог вообразить, что это делается намеренно, и копировал то, что видел; результат изумлял его современников. «Однажды, — вспоминал оператор студии «Байограф» Билли Битцер, — меня вызвали на ковер за то, что я снял Гриффита так, будто у него были три или четыре руки вместо положенных двух. При встрече я спросил, хочет ли он, чтобы меня уволили, или не понимает, что своими трюками портит всю игру? Гриффит сказал, что так ему посоветовал играть один приятель. Потом он спросил мое мнение по поводу того, стоит ли ему становиться режиссером. Я посоветовал не делать этого, — признавался Битцер, — ибо не мог представить себе посредственного актера, неуклюжего барана, в роли пастуха».

Лишь одна театральная традиция прижилась в немом кино. Элеонора Дузе, родившаяся в 1858 году, славилась оригинальной манерой игры на сцене. Многие статьи об итальянской диве описывают ее технику, которая впоследствии перешла в немое кино. По сравнению с Дузе даже Бернар выглядела довольно бесцветно. Дузе не любовалась собой и не злоупотребляла красивыми позами. Эффектность ее жестов достигалась простотой. В 1882 году австрийский критик писал о работе Дузе в «Кукольном доме»: «В манере Дузе ощущается индивидуальность, но мы воспринимаем ее игру универсально». Ее влияние ощущалось в 1920-х годах, когда Чаплин выступил в роли критика и написал статью об игре Дузе в «Ла порта чиуза». В этой пьесе героиня Дузе разговаривает с сыном, узнавшим, что она ему не родная мать. «Актриса меньшего таланта дала бы волю своим чувствам, но Дузе опустилась в кресло и свернулась клубком, совсем как ребенок, которому причинили боль. Лица ее не видно, плечи опущены. Она почти не двигается. Лишь однажды по ее телу пробегает дрожь, в то время как сын активно жестикулирует».

Простое, отчетливо видимое поведение становится стандартом игры актеров немого кино, и в этом большая заслуга Гриффита, ушедшего со съемочной площадки и занявшего место за кадром. В 1910 году «Нью-Йорк Драмэтик Миррор» писала: «Герои фильмов теперь передвигаются как люди, а не как марионетки», — но в то же время отмечала, что поначалу такая практика отдавала святотатством. Продюсеры явно опасались, что «попытка внедрить в кино реалистическую игру вызовет ироничный смех». Но к их удивлению, зрители сразу же одобрили нововведение. Под термином «реалистическая игра» критик из «Миррор» подразумевал утонченный бродвейский стиль. Расхваливая кино, критики надеялись придать ему новый статус

и заманить в кинотеатры зрителя из среднего класса. Однако кино не стремилось к театральным стандартам, где актеры не имитировали реальность, а создавали вымышленный мир. Кино нашло свой творческий императив, требующий от актера зеркального отражения реальной жизни.

Однако чтобы придать игре ясность, требовались особые жесты, так как в кино еще не звучала речь. В конце концов, язык жестов существует уже давно: когда у горла проводят пальцем, это означает убийство, а символическая петля на шее намекает на повешение. Заявляя о своей беременности, женщины тех времен показывали пальцами, будто они вяжут распашонки. В немом кино руки артистов уступали по выразительности только лицу. Покрытые мелом, чтобы казаться бледнее при свете ламп в затемненной студии, руки дрожали, указывали на что-либо, обозначали объекты, били по лбу, изображая неожиданную догадку, прикасались к бьющемуся сердцу. Но по мере того, как кино развивалось, мимика и пластика становились все более изысканными. Немые фильмы никогда не показывались в тишине. Существовала живая кинетическая связь между демонстрируемым кинофильмом и игрой пианиста, скрипача или даже оркестра. В результате получался синтез реалистического и символистского стилей с убедительностью повествовательного балета.

К сожалению, поначалу Гриффит не мог избавиться от стереотипов. Его деревенские олухи и негодяи всегда вели себя экстремально. «Гага-бэби» — так Лилиан Гиш называла идеальных кинолюбовниц студии «Байограф» — по настоянию режиссера исполняли «пляску святого Витга» (выражение Гиш), то есть прыгали и орали, изображая наивных девушек. «Как я покажу разницу между тобой и солидной зрелой дамой, если ты не будешь прыгать как щенок?» — спрашивал у одной из них Гриффит. Чтобы показать то, что ему требовалось, «Гриффит вскакивал и начинал прыгать, тряся прядями волос на лысеющей голове, отчего те становились похожими на парик. Посторонний человек мог принять его за сумасшедшего».

Вследствие такого подхода в ранних фильмах «Байограф» одни актеры работали довольно сдержанно, а другие принимали различные позы. Комический материал — прежде всего фарс — представлял особую проблему. Не всякий актер мог играть комедийные роли, так же как не все чувствуют себя на своем месте в трагедиях. Оба эти жанра требуют определенной стилизации и поддержки из зрительного зала. Фильм уничтожает связь между актером и зрителем, оставляя актера наедине с неразрешимой проблемой: как ему найти нужную интонацию и отработать детали.

«Ее первые бисквиты» являлись фарсовым анекдотом: актеры играли, полагаясь на личные инстинкты. Лоуренс играет новобрачную, которая суетится у плиты. Сияя от гордости, она несет поднос с домашними бисквитами своему жениху (Джон Р. Кампсон). Сознавая, что невеста не сводит с него глаз, Кампсон с притворным удовольствием уплетает бисквиты. Счастливая Лоуренс выбегает из комнаты, а Кампсон, которому бисквиты не понравились, воспользовавшись случаем, уходит на службу. Но Лоуренс тайно приносит пакет бисквитов на работу к мужу, в театральную кассу. Здесь показаны актеры «Байограф», изображающие голодных и жадных артистов, которые хвастаются своими успехами. Каждый демонстрирует то, что умеет, — это прекрасно очерчивает их характеры — и в награду получает по бисквиту. В итоге у всех начинают болеть животы. Пикфорд играет ребенка-актрису. Она не участвует в сцене раздачи бисквитов, но появляется в больничной палате, держа в одной руке шляпу, а другую прижимая к животу. Все актеры, окружающие ее, корчатся от боли и с трудом передвигаются. Мэри досталась незначительная роль, с которой справилась бы любая юная актриса. Однако она уже попала в число избранных, и все артисты, снимавшиеся в фильме, знали об этом.

На площадке все щеголяли в поношенной одежде из гардероба компании, но перед началом съемок Гриффит сказал своей жене: «Купи этой девочке кружевное льняное платье десятого размера, а также туфли, носки и шляпку, подходящие для ее роли». Арвидсон не сумела скрыть своего удивления, поскольку для других актеров ничего подобного никогда не делалось.

Гриффит и Линда не афишировали свой брак. Это шло им на пользу, так как образ холостяка помогал режиссеру создать артистическую ауру и в то же время избежать обвинений в кумовстве. Кроме того, героини-любовницы «Байограф» часто влюблялись в Гриффита. Впоследствии он признавался жене, что у него было много внебрачных связей. Он сразу же почувствовал сильное влечение к Пикфорд. Этим объясняется тот факт, что он повысил ей зарплату, пригласил ее на ужин, проводил до метро. Она соответствовала его идеалу девушки-подростка. Все это говорит не только о его профессиональной интуиции, но и о личных чувствах, которые, однако, со временем улетучились.

Можно предположить, что представлял из себя этот странный поход по магазинам. Линда сопровождала любимицу своего мужа, и Пикфорд чувствовала в ней некое напряжение. В итоге женщины нашли платье, которое, как писала Мэри, «стоило десять долларов пятьдесят центов». «Если до этого у меня и

оставались какие-то сомнения в том, что кинопромышленность это сплошной дурдом, то теперь они полностью рассеялись». Тем не менее безумие кино увлекло и ее. Съемки в фильме «Ее первые бисквиты» оказались менее утомительными, чем пробы, и Мэри решила отличиться на «Байограф». Наблюдая за игрой других артистов, она, возможно, думала, что сама могла бы сыграть не хуже или даже лучше. Всегда мечтавшая иметь хорошую гримерную, Мэри исследовала возможности студии «Байограф». Двадцать пять актрис пользовались одной комнатой с узким столиком посредине. Те, кто считались здесь хорошими актрисами, располагались с одной стороны стола; новенькие или те, кого Мэри называла «менее значительными персонами», накладывали грим на другом краю. Несмотря на свое сочувствие неудачницам, Пикфорд решила, что ее место среди хороших актрис. «С первого дня, — с улыбкой вспоминает она, — я мечтала о том, чтобы оказаться на другой половине стола».

Когда вечером Мэри покидала студию, Гриффит остановил ее: «Вы согласны завтра сниматься в главной роли?» Пикфорд, которая, несомненно, ждала этого предложения, едва не подпрыгнула от радости: «Да, конечно, сэр!» Затем Гриффит задал ей очень личный вопрос, от которого у нее перехватило дух. Он спросил, что она знает о занятиях любовью.

В 1909 году термин «заниматься любовью» означал всего лишь ухаживание — рукопожатия, комплименты, флирт. Однако и это считалось вещами предосудительными. «Мне было пятнадцать лет, — вспоминала Пикфорд (на самом деле ей было семнадцать), — но я еще ни разу не ходила на свидания и не целовалась с мальчиками». Придя в себя, она заверила режиссера, что знает все об искусстве любви.

Тогда Гриффит махнул рукой работнику, который нес по коридору столб из папье-маше. «Хорошо, Пикфорд, займитесь любовью со столбом». Мэри недоверчиво посмотрела на него: неужели ей придется обнимать столб, касаться его щекой, нежно гладить его? Пикфорд попробовала с достоинством удалиться. Как она могла заниматься любовью с бездушным столбом? Гриффит быстро нашел выход из положения. В этот момент из мужской гримерной вышел Оуэн Мур, тот самый актер, который оскорбил Пикфорд, назвав ее «дамочкой». Гриффит позвал его и велел встать в нескольких футах от Мэри. «Мисс Пикфорд не хочет заниматься любовью с неодушевленным столбом, — сказал он ошарашенному актеру. — Посмотрим, сможет ли она делать это с вами».

Мэри, которая позднее называла этот момент «тошнотворным», покраснела до корней волос, но постаралась как

можно лучше сыграть эту унизительную роль. «Я сразу же решила, что не стану целоваться», — писала она. Поцелуи на публике считались «крайне вульгарной вещью, совершенно ненужной в театре, где все притворялись, будто целуются». Гриффит сухо сказал Муру: «У мисс Пикфорд много опыта в этом деле. Мы практически ничему не можем научить ее в искусстве любви и игры».

Мэри глубоко вздохнула, бочком подошла к Муру и, опустив голову, приникла к нему и прошептала: «Я тебя люблю». Гриффит поправил ее неловкие объятия и уткнул нос Мэри в костюм Мура. Она была значительно ниже своего партнера и выглядела очень беззащитной; Гриффиту понравилась ее девичья стыдливость. Он заверил ее: «После десяти лет жизни в театре вы сможете хорошо сыграть любовную сцену». В подавленном состоянии Пикфорд убежала домой. Но она пришла на следующий день, повязала свою кудрявую голову крестьянским платком и успешно сыграла любовную сцену в своем втором фильме «Скрипичный мастер из Кремоны» (1909).

В этом костюмированном представлении из итальянской жизни два завидных холостяка, Филиппо и Сандро, соревнуются, кто из них смастерит лучшую скрипку. В награду победителю полагается золотая цепь и Джаннина (Пикфорд). Вдохновленная режиссером, Мэри считала свою роль главной. На самом деле она играла второстепенную роль, а в центре событий выступал Дэвид Майлс в роли Филиппо. Он самый лучший скрипичный мастер в Кремоне и любит Джаннину любовью скорее духовной, чем плотской. Однако он знает, что его избранница любит Сандро, и, как благородный человек, прячет свой инструмент в ящик, чтобы его соперник выиграл турнир.

Как только Пикфорд сообщают о соревновании, которое может отнять у нее настоящую любовь, она касается тыльной стороной ладони лба и падает на колени. В другой сцене она замирает, когда Дэвид Майлс говорит ей о своей любви, и в течение нескольких секунд держит его на расстоянии вытянутой руки. Этот жест является чисто театральным и служит для выражения сильных эмоций. Позднее Пикфорд откажется от таких приемов. Однако сцена в «Скрипичном мастере из Кремоны» свидетельствует о том, как она играла в театре, — в конце концов, Джаннина являлась ее первой более или менее значительной ролью после Бродвея. И она сыграла ее хорошо. Зритель чувствовал, как страх холодит кровь девушки и как ее парализует паника.

Интересно наблюдать за тем, как Пикфорд превращается из театральной актрисы в артистку кино. В некоторых моментах

«Скрипичного мастера» кажется, что она живет жизнью своей героини, а не играет ее. Сам процесс подобного перевоплощения носит таинственный характер. Эмоции возникают из внутренней гармонии, а не из показной вычурности и гротеска. Зрители и критики нашли, что эквивалентом такой игры в театре можно назвать работы Дьюз: «Трезвость речей и движений, взгляд, жест, тишина — и вот состояние ее души предстает перед публикой в истинном свете». Гриффит давно старался добиться такого же эффекта от игры своих артистов в кино. «Дело не в том, что вы изображаете на лице или показываете руками, — объяснял он в интервью журналу «Фотоплей» в 1918 году. — Дело в свете, который идет из вашей души».

Сегодня подобные фразы кажутся высокопарными и размытыми, но в ту эпоху (за десятилетия до внедрения метода самоанализа) у актеров не существовало своего языка для выражения внутренних переживаний. «Искусство игры в кино одновременно и элементарно, и чудовищно сложно», — говорил Гриффит. И в самом деле, Пикфорд быстро поняла, что игра перед камерой освобождает актера от всего театрального арсенала средств, что придает этой игре беспрецедентную интимность.

Иногда, особенно в течение первого года работы на «Байограф», Мэри прибегала к театральным жестам, но постепенно освободилась от них и со временем опередила других актеров студии, выработав свой, новый стиль. Она играла перед камерой просто и откровенно, что производило немедленный эффект. Глядя на Пикфорд, зритель подвергался непосредственному воздействию ее эмоций, как яркому солнечному свету. Пикфорд смотрела с экрана с необыкновенной искренностью, подтверждая приписываемый Гриффиту тезис о том, что «камера снимает актера в момент размышления». Мысли Пикфорд отражались на ее лице, словно тени, и она позволяла им говорить от своего имени. Именно это, приковывающее взор, самообнажение вкупе с явно ощутимой харизмой положило начало тому, что, по словам Оуэна Мура, и «являлось собственно игрой в кино». «Мы все видели это не хуже Гриффита».

Конечно, до появления Мэри в кино были и другие замечательные актеры, но из-за того, что около девяти десятых от общего количества тогдашних фильмов сегодня утеряны, мы не можем судить об их игре. Но Пикфорд, равно как и Гриффит, интуитивно усвоили то, что было сделано до них, и довели все это до совершенства. Камера стала для Мэри своего рода радаром, который сделал ее поведение на съемках простым и естественным и в то же время исполненным психологической

глубины. Пикфорд очень быстро научилась воспринимать камеру не как монстра, а как священный объект. Тот толчок, который она дала фильмам, и то, что фильмы дали ей, — все это открыло новый творческий период в истории кино.

В 1909 году Мэри Пикфорд сыграла для Гриффита тридцать пять ролей. В некоторых картинах она участвовала только эпизодически. Режиссер любил поиграть на нервах у артистов, и исполнитель главной роли в одном фильме мог лишь промелькнуть на заднем плане в другом. Но, по словам Джека и Лотти, Мэри за короткое время стала крупной фигурой на студии. Всего за два года Джек сыграл в двадцати восьми фильмах «Байограф» — довольно много, если учесть, что роли мальчиков у Гриффита, как правило, исполнял Роберт Харрон. Лотти, не блещущая особенными талантами, снялась в двадцати пяти картинах. По рассказам Арвидсон, Пикфорд сочла, что ее сестра недостаточно красива, и старалась не приводить ее на «Байограф». С другой стороны, в семье Пикфорд было заведено, что каждый ее член должен работать. Очевидно, Лотти находила повод слоняться по студии, время от времени получая какую-нибудь роль или работая на замене. Возможно, иногда она заменяла сестру. Лотти даже организовала на студии команду по игре в поло.

Актерская труппа работала в напряженном графике, так как студия посылала прокатчикам по две катушки с фильмами в неделю. В двух катушках могло оказаться два-три фильма, каждый из которых занимал по пятьсот футов пленки. Они сталкивались с конкуренцией, особенно со стороны студии «Витограф» и Эдисона, где актеры играли в застекленных павильонах, куда проникал солнечный свет. Применялось также студийное освещение, а оборудование было защищено от дождя. Такие кинофабрики могли увеличить количество продукции, снимая фильмы одновременно на двух платформах. На «Витограф» требовалось много актеров, но чтобы попасть туда, нужно было проделать долгий путь на метро. «Байограф» же находилась в театральном районе, и актеры ежедневно заходили на студию по дороге в театр. Если Гриффиту требовался редкий типаж, он сам шел на Бродвей и находил там подходящего исполнителя. Зная, что их могут заменить в любую минуту, артисты «Байограф» из кожи вон лезли, чтобы удовлетворить все запросы режиссера.

Любимцы Гриффита входили в основной репертуарный состав и получали гарантированную недельную оплату. На них можно было положиться, их появления на экране ждал зритель. Публика привыкла к актерам компаний «Витограф», «Байограф» и

других, и хотя имена артистов обычно не появлялись на экране, знакомые лица олицетворяли для зрителей ту или иную студию. Артисты студии «Байограф» выглядели лучше других во многом благодаря отбору Гриффита. Он прекрасно разбирался в актрисах. Кейт Брюс, Клэр МакДауэл, Марион Леонард, Дороти Бернар составляли блестящий ряд актрис-любовниц. Однако герои-любовники студии «Байограф», за редким исключением, выглядели на экране безжизненно. Наиболее интересным актером являлся непредсказуемый, дородный Мак Сеннет. Сидя в пабе, он и другой актер, Артур Джонсон (высокий и с романтической внешностью, полная физическая противоположность Сеннету), заявляли, что они братья. При этом Сеннет притворялся умалишенным, а Джонсон, вызывая негодование посетителей, рассказывал о брате дикие истории и отказывался платить за него.

Это были счастливые деньки, и Гриффит способствовал общему веселью: он дурачился, читал стихи, щипал актрис и приглашал их на танец, а при этом еще и пел, что получалось у него плохо, но он не сомневался, что поет хорошо. Оператор Карл Браун, пришедший на «Байограф» в 1913 году, вспоминал о характерной особенности Гриффита изменять голос и манеру речи, когда он работал и когда отдыхал. Давая режиссерские указания, он начинал говорить глубоким голосом, у него появлялся особый ритм, манеры становились театральными. Однако уже через минуту он мог читать бессмысленные шуточные стишки. Иногда Гриффит начинал рычать. «Нам всем не терпелось повторить этот рык, — вспоминал Браун, — но никто не смел делать это». Гриффит понимал, что кино вот-вот станет подлинным искусством и что именно ему суждено возглавить авангард этого перехода. Он заражал всех своими энергией и напором, но при этом оставался весьма одиноким и замкнутым человеком.

Он мог шутить или откалывать любые фокусы, лишь бы добиться нужных результатов, так как съемки немых фильмов не требовали тишины в студии. Когда Дороти и Лилиан Гиш посетили «Байограф» в 1912 году, Гриффит несколько раз выстрелил из пистолета в потолок. «У вас выразительные тела, — заметил он смущенным сестрам. — Надо бы их как-нибудь использовать». Если какой-то актер проявлял замешательство, он начинал орать на него. «Идите к черту!» — гремел Гриффит, когда робкий актер пытался противостоять герою-негодяю. «Он кричал, смеялся; он просто заставлял нас делать все необходимое», — говорила Клэр МакДауэл. Иногда Гриффит подбадривал артистов: «Отлично, продолжайте в том же духе».

Однажды, во время трагической сцены, он сказал МакДауэл: «Все, что вы пытались создать, превратилось в руины. Кругом только пепел». Эти слова дошли до МакДауэл, и она вся как бы увяла. Большинство сцен снималось за один дубль. В этих насыщенных адреналином условиях возникало большое количество энергии, которая выплескивалась на целлулоид.

Фильмы делались очень быстро. Репетиция заканчивалась в понедельник к обеду, и сразу после этого начинались съемки, продолжавшиеся во вторник — потная, шумная работа, в процессе которой артисты толпились в задней части съемочной площадки. Чтобы сбить жару, включали электрический вентилятор. Иногда на пол падала лопнувшая электрическая лампочка. Актеры играли, художники рисовали, а плотники занимались своим делом, нередко вбивая гвозди в двух шагах от камеры. Что до Гриффита, то он руководил процессом, сидя на стуле. Закончив со съемками, актеры не спешили уходить домой и болтались по площадке. В конце рабочего дня они выстраивались в очередь у кассы. Вечером многие собирались в спальной комнате, чтобы вместе с режиссером посмотреть отрывки из снятого фильма.

К среде картина была готова. Зимой работа осложнялась холодами. Мерзли пальцы, затвердевал грим. Артисты толпились у костра, а Битцер обогревал камеру с помощью лампы. Летом актерский состав выезжал в Новую Англию. Кинокомпании часто покидали Нью-Йорк, особенно «Калем», выезжавшая в Палестину и Египет. Сотрудники других студий просто пересекали Гудзон и добирались до форта Ли, штат Нью-Джерси, где можно было недорого снять помещение и понежиться на солнце. К 1908 году этот городок стал мировой киностолицей.

«Байограф» сохраняла свои нью-йоркские корни, но организовывала регулярные поездки за город. Актеры вставали рано утром, доезжали на метро до 125-й улицы, а затем, придерживая руками шляпы, переправлялись на пароме через Гудзон. Они любили собираться на холмах, в лощине или еще в каком-нибудь живописном местечке Нью-Джерси. В фильме «Что сказала Дейзи», в котором играет Пикфорд, можно увидеть плавучий домик, головокружительные стремнины, цветочные поляны. Идея фильма родилась в результате одной из таких вылазок за город.

В процессе продолжительных съемок, занимавших несколько дней, актеры на поезде переезжали через горы, мимо полей кукурузы и цветущей гречихи, после чего, попав в Каддебаквилль, штат Нью-Йорк, останавливались в небольшой гостинице под названием «Кадебек». Актерам там очень нравилось — они спали по двое или по трое на одной кровати, по очереди мылись в

единственной ванной комнате, а по ночам забирались в кухню гостиницы. Все обожали гостиную комнату, домотканый ковер из лоскутков и тенистый яблоневый сад, наполненный божественными ароматами. Они прогуливались у каменной стены старого кладбища, плескались и катались на лодках на реке Делевэр. Часто у берега можно было увидеть людей, смывающих боламению — клейкий коричневый грим, используемый для исполнения ролей индейцев. Мэри, чьи карие глаза выглядели в кино черными, часто предлагали сниматься в вестернах. Ей приходилось вставать в половине шестого утра, надевать тяжелый парик из конского волоса и весь день потеть в кожаном костюме, украшенном бусами и зубами старых животных. После такой работы приятно было освежиться — пройтись до универмага купить открытки или покачаться в гамаке, натянутом на веранде. Иногда по вечерам они брали у хозяина гостиницы автомобиль напрокат и отправлялись в горы. Случалось, артисты устраивали конкурс на лучшее исполнение песни, лучший фокус или самую жуткую историю о привидениях, которые рассказывали возле надгробия. В гостиной играли в карты.

Мэри нравилась такая жизнь. Каждый день не походил на предыдущий, и это интриговало ее. «Когда вы молоды, все кажется забавным и вызывает интерес, — вспоминала Мэри. — А мы были пионерами нового искусства». Однако истинное удовольствие ей доставляла только работа. Она училась редактировать фильмы, вникала в тонкости операторской и осветительной работы, постоянно задавая вопросы и внимательно наблюдая за происходящим на съемочной площадке. Обожавший ее Битцер вспоминал, как она пробовала разные гримы. «Вы думаете, мне стоит добавить желтого? Или, может быть, розового?» Как и многие актрисы, Мэри понимала, как важно иметь расположенного к тебе оператора.

В 1915 году «Фотоплей» писал о Пикфорд: «Получив роль, она входила в студию и скромно садилась где-нибудь в уголке, до тех пор, пока ее не вызывали. Она часто шутила. Иногда ее бурный темперамент, скрытый под маской внешнего спокойствия, брал верх, и тогда она просто выходила из себя». Чаще всего Мэри направляла свой гнев на Гриффита. «Думаю, он любил меня по-своему, и я любила его», — говорила она много лет спустя.

Гриффиту больше не суждено было встретить такую актрису, которая олицетворяла бы наивность и комизм подростка, столь любимые им как на экране, так и вне его. Его биограф Ричард Шикель отмечает, что позднее он использовал сестер Гиш — меланхоличную Лилиан и озорную Дороти, — чтобы показать черты характера, которые уживались в одной Пикфорд. Этот

образ девушки-подростка Гриффит вынес из собственного детства. Однажды, играя среди буковых деревьев с серебристыми листьями, он увидел «стройную загорелую девочку с каштановыми локонами». «Ее имя я, конечно, забыл. Но я хорошо помню, что она носила красную шапочку, и как сейчас помню ее, бегущую по осеннему лесу и исчезающую в нем. Конечно, я влюбился в нее».

Теперь Гриффит больше не мечтал о таких девушках: он им платил. Они стали его служанками, свитой дев с глазами, прекрасными как звезды, и из каждой из них могла получиться гениальная актриса.

Если верить актеру «Байограф» Джеймсу Кёрквуду, Мэри очень хорошо понимала Гриффита. Когда он пытался за ней ухаживать, она сдерживала его, словно уважаемая старая леди, одним ледяным взглядом. Гриффит представал не только романтическим героем, но и заботливым отцом, справляясь о здоровье своих актрис и пряча в карманах подарки для них. Но Мэри не прельщала роль одного из «ангелочков» Гриффита. Для этого она была слишком своевольной, высокомерной, непредсказуемой.

Она обожала его как художника. «Гриффит говорил, что я такая сумасшедшая, что если поджечь дом, посадить меня на крышу и заставить прыгнуть, то я прыгну. В некоторых отношениях я очень послушная; сама покорность». Но талантливые люди знают себе цену, и иногда Пикфорд бунтовала. Она терпеть не могла, когда на съемках Гриффит вдруг вскакивал со стула и, по своему обыкновению, начинал показывать актрисе, как ей нужно играть любовницу. «Он очень утрировал, — вспоминает Дороти Гиш. — Напускал на себя страшный вид и делал то, что никто не в силах был повторить». Мэри нередко отказывалась подчиняться режиссеру. «Я считаю, что такая игра оскорбляет зрителей», — говорила она.

Как-то объектом спора стала пресловутая «пляска святого Витта». Мэри сравнивала ее с безумным бегом гуся, у которого отрезали голову. «Я — девушка, и не хочу впадать в экстаз», — протестовала она. «Вы сделаете это или отправитесь домой», — говорил Гриффит. «Прекрасно», — отвечала Пикфорд и направлялась к дверям, но не успевала выйти в коридор; «Его Величество» догонял ее.

Иногда он акцентировал ее внимание на мельчайших деталях. «Поверни голову, посмотри сюда». Эти детали — поворот головы, движение рук — могли означать и любовь, и гнев. Мэри понимала их значение и прибегала к ним в течение всей своей карьеры. Она уверяла, что Гриффит превратил ее «в

автоматическую куклу». «Если он говорил мне двинуть правой ногой, я делала это».

В 1978 году журналистка Адела Роджерс назвала Гриффита и Пикфорд двумя «властелинами, которые никогда не ладили». Искры летели во все стороны. Оба художника исповедовали то, что критик Джеймс Аги называл «средним уровнем чувств» — верность мимолетным, но точным деталям, которые передают опыт. Театральная игра, балансирующая между полюсами агонии и экстаза, не вписывалась в это эмоциональное поле. Годы спустя Пикфорд придет к мысли, что из нее не получилось великой трагедийной актрисы. «Телосложением, темпераментом и внешностью я не подходила для высокоэмоциональных ролей». Под «эмоциональными ролями» в те годы понималась сценическая игра, при которой актеры спотыкались или падали. В кино Пикфорд пользовалась мелкими, хорошо продуманными движениями — она кусала губы или трогала шаль.

В одном из фильмов ее костюм состоял из жуткой шляпки с изъеденным молью пером и ужасно короткого, не по росту, пальто. Когда камера начала снимать, Мэри вошла в комнату и бросила свою одежду на кровать. Гриффит остановил съемку и сделал ей выговор перед всем актерским составом. Он сказал, что она ведет себя не так, как должна вести себя бедная, но гордая героиня. Затем съемка продолжилась, и Гриффит обронил: «Больше я не скажу вам ни слова, но не тратьте пленку попусту». Опять войдя в комнату, Мэри сняла шляпу, подула на перо, с любовью выпрямила его, затем встряхнула пальто, пригладила бархатный воротник и осторожно повесила пальто на спинку стула. «Теперь все замечательно», — сказал Гриффит.

К несчастью, между ними часто возникало необъяснимое напряжение. Имея дело с актрисой, которая являлась для него идеалом, Гриффит часто становился раздражительным и несговорчивым. В свою очередь, Пикфорд, ощущая силу своего творческого потенциала, проявляла такую непокорность, которую никогда не могла позволить себе в присутствии Шарлотты. В ноябре 1909 года разразилась катастрофа.

Снимался фильм под названием «Во имя спасения ее души» (1909), в котором Пикфорд играла певицу хора. Ее ухажер (Артур Джонсон) был помощником приходского священника. Когда Пикфорд начинает петь на сцене сомнительного заведения, Джонсон заходит туда и видит свою любовь в откровенном платье. Она ведет себя развязно и в какой-то момент встает на стул с бокалом шампанского в руке. «Сведенный с ума ревностью, — гласят титры, — он готов убить ее во имя спасения ее души». Джонсон выхватывает пистолет. Во время репетиции

Мэри сочла этот момент неубедительным: «Артур любил подурачиться за обедом и махал пистолетом, словно это был поливальный шланг». Да и сама она чувствовала себя неловко в бархатном платье с глубоким вырезом и шлейфом. Когда Мэри не могла прочувствованно сыграть ту или иную сцену, Гриффит хватал ее за плечи, тряс и кричал: «Я покажу тебе, как надо играть! Играй же с чувством, черт побери! Ты прямо как кусок дерева!»

Так он поступил и на этот раз, однако ответ Мэри был, мягко говоря, оригинальным. «Я наклонилась и ударила его — в первый и последний раз за все время нашего знакомства». Лотти, в этот момент вошедшая в студию, с криком «Как вы смеете так обращаться с моей сестрой?!» прыгнула Гриффиту на спину, схватив его за уши. «Сэр, — с апломбом заявила Мэри, — если я не актриса, то вы не можете силой заставить меня быть ею. Какое право вы имеете прикасаться ко мне? Я больше не желаю иметь какие-либо дела с вами и вообще с кино». Гриффит стряхнул с себя Лотти и недоуменно уставился на сестер. «А я не хочу иметь дело с такими дикими кошками, как вы!»

Девушки удалились в гримерную, где Мэри освободилась от костюма; затем они с Лотти вышли на улицу. Вскоре Гриффит без шляпы догнал их. «Извините, — сказал он. — Я вел себя дурно. Вы должны простить меня. Я знаю, что вы можете играть эту сцену. Давайте попробуем еще раз».

Мэри вернулась, все еще вне себя от злости, и Гриффит велел ей сниматься без репетиции. «Вперед! — кричал он. — Покажите мне настоящую Пикфорд! Я знаю, что эта роль вам по силам!»

В такой наэлектризованной атмосфере и началась съемка. Джонсон, впав в истерику, направляет на свою любимую пистолет, потом вдруг сбивает со стола вазу с цветами. Напуганная Мэри падает на пол и ползет, как собака, которая боится, что ее ударят. В отчаянии она пытается успокоить своего ухажера, обнажая плечо; другими словами, она пытается показать ему, как она сексуальна. В 1909 году это шокировало публику; в наши дни актрисе нужно играть обнаженной, чтобы достичь такого же эффекта. Наконец Пикфорд целует руку Джонсона, и он стыдливо прячет взгляд. Воодушевленная его смущением, она берет его руки в свои. Джонсон прячет пистолет, и парочка обнимается.

При помощи Гриффита Мэри нашла для себя тип ролей, который на многие годы определил ее карьеру. Время от времени она играла маленьких девочек. В фильме «День экзаменов» (1910) показана целая компания детей, среди которых наиболее убедительно выглядит Пикфорд. В «Зове рук» (1910) она отдает

должное мальчишеским ролям, которые ей часто приходилось играть на гастролях, пряча волосы под парик. Пикфорд также часто играла служанок и тихих, боязливых дочерей, которые покорно несут бремя своих страданий. Исполненная чувством вины, Мэри играла такие роли с почти мазохистской покорностью. Ярким примером является «Дева из Аркадии» (1910) — в двенадцатиминутной трагедии Мэри играет служанку Присциллу, которая ходит так, будто кто-то водит ее на поводке, и благодарно кланяется, приседая, когда Сеннет, играющий ее ухажера, дарит ей поцелуй.

В не меньшей степени она потрясает зрителей, играя любовниц. В таких фильмах она харизматична: нежная и горячая, миролюбивая и неистовая, остроумная и исполненная скрытой сексуальности. Мэри очень привлекательна в гневе: хлопает дверями, пинает стулья и крутит свои локоны. В фильме «Своенравная Пегги» (1910) она защищается от поклонника кулаками. Вариации на эту тему встречаются в течение всей ее карьеры. Например, через пять лет, исполняя главную роль в фильме «Шутки», она очищает бар от публики, размахивая стулом. Еще два года, и вот героиня Мэри отказывается целоваться с негодяем и бьет его по лицу дохлой рыбиной. Такие значимые эпизоды создали Пикфорд образ страстной волевой актрисы комедийного жанра. Такой ее воспринимала публика.

Трудно точно определить, в чем заключается суть комической игры. Определенная техника, умение использовать нужный момент и чувство юмора значат немногое, если нет веры в свою игру и умения сделать ее естественной. Эту тональность не сумели уловить артисты, снимавшиеся в фильме «Ее первые бисквиты»: их комичное поведение кажется весьма надуманным. Похоже, этим недостатком грешил и Уильям А. Квирк, актер, который часто играл в паре с Мэри. В фильме «Побег влюбленных» (1909) он и героиня Мэри, его возлюбленная, пытаются пожениться. Квирк берет девушку за руку, и они бегут по саду ее родителей; Мэри, опьяненная чувством побега, дарит воздушные поцелуи цветам, мимо которых они пробегают. Но с этого момента вся идиллия рушится. У повозки, в которой влюбленные отправляются в дорогу, отваливается колесо. Они продолжают путь на автомобиле, но он взрывается. Вскоре они бегут, причем Квирк жестикулирует, как сумасшедший, а Мэри выглядит чертовски усталой. Наконец Квирк сажает ее в тачку и сворачивает к озеру, где пара садится в каноэ, которое опрокидывается. На протяжении всего фильма Мэри только и делает, что изображает усталость и страдание, но в финале играет куда смешнее, чем Квирк с его гротесковыми,

призванными привлечь внимание зрителей жестами.

Мэри умела быть чувственной. В «Скрипичном мастере из Кремоны» она высовывается из окна, чтобы поболтать с Филиппо, бросает ему цветок, а затем машет на прощание рукой с таким видом, словно бросает каштаны белке. Она окидывает Сандро весьма чувственным взглядом. Подставляя ему щеку для поцелуя, она слегка отстраняется, испытывая внутреннюю дрожь. Мэри легко давались эти роли, ибо, познакомившись с Муром, она сразу же влюбилась в него, в этого известного дамского угодника.

Пикфорд называла это любовью. Конечно, ее всю захватило новое чувство. От одного взгляда в сторону Мура ее начинало трясти, она чувствовала возбуждение и головную боль. Возможно, это было обусловлено их первой встречей; Мэри неистовствовала, Оуэн защищался. Вот как она описывает их первую любовную сцену в кино, предложенную Гриффитом: «Я никогда не забуду тот момент, когда Оуэн обнял меня. Мое сердце громко стучало, и я боялась, что он услышит этот стук». «Мне трудно давалась эта роль, но не потому, что я боялась его. Меня сбивала с толку и пугала камера, пустая студия, молчащий оператор. В волнении я все отступала назад, пока Гриффит не закричал: «Ради Бога, вы любите его или ненавидите? Обнимите его, и пусть он обнимет вас!» «Когда сцена закончилась, — вспоминает Битцер, — Мэри и Оуэн стояли и смотрели друг на друга, словно не вполне осознавая, что между ними произошло».

Весь этот роман похож на незрелые попытки юной девушки полюбить человека, который на пять лет старше ее, и причины, по которым Мэри полюбила Оуэна Мура — его внешность, манеры, — предполагают слепое увлечение. Она перечисляет его достоинства: «Его рост пять футов одиннадцать дюймов, он очень красив», темно-синие глаза, румяное ирландское лицо, «музыкальный голос» и «отличные зубы». Правильные черты лица Мура и зачесанные назад волосы придавали ему облик хорошо воспитанного человека. Да и одевался он не так небрежно, как большинство актеров. В этой черте проявлялась его практичность. В гардеробе «Байограф» хранились лишь сильно поношенные вещи, и те, кто хотел работать на студии, должны были показать не только таланты, но и приличную одежду (один молодой человек зарабатывал неплохие деньги, регулярно давая напрокат свой плащ). Хорошо одеваться было в интересах Мура, и он умел выбирать и носить одежду.

Несмотря на блестящий внешний вид, Мур происходил из скромной семьи. Он родился в ирландском графстве Мет 12 декабря 1886 года. В 1898 году его семья эмигрировала и, в конце концов, обосновалась в Толедо, штат Огайо. Играя в театре, Мур

подвергался тем же унижениям, что и другие актеры. Его братья Том, Мэтт и Джозеф походили на него внешне и тоже снимались в кино с некоторым успехом. Оуэн входил в близкое окружение Гриффита и к моменту появления Мэри на студии успел сняться в сорок одном фильме. Из-за отсутствия опыта она казалась ребенком по сравнению с Муром, что дополнялось разницей в возрасте и ее инфантильной внешностью. Наверное, это привлекало Мура, которому всегда не хватало уверенности в себе. Его настроение постоянно менялось, и это сближало их, так как Мэри и сама была склонна к такого рода переменчивости. «Мы черные ирландцы, — сказала она однажды, имея в виду семью Смитов, и лаконично добавила: — Мы опасны».

Оуэн Мур страдал от привязанности к алкоголю. Он частенько заходил в бар вместе с Артуром Джонсоном. Джонсон был любимчиком труппы; даже через полвека Пикфорд тепло вспоминала о «дорогом Артуре Джонсоне», который, обладая причудливым ирландским остроумием, стал «великим героем компании «Байограф». «По-моему, после него на экране так и не появилось столь очаровательного, обладающего притягательным юмором актера», — добавляла Линда Арвидсон. Однажды Джонсон отказался от повышения жалованья. Кроме того, он никак не реагировал на проявление чувств к нему со стороны женского пола.

Об Оуэне Муре сохранилось немного добрых воспоминаний. Даже Мэри в последующие годы мало что могла сказать о нем, хотя обожала рассказывать смешные или любовные истории (она вспоминала, правда, что Мур никогда не сквернословил в присутствии дам).

Живя в Каддебаквилле, они часто спускались к реке, садились в каноэ и катались при лунном свете. Битцер вспоминает, как однажды они стояли рядом поодаль от остальных, и солнце играло лучами на их лицах. Гриффит также говорил, что эти двое всегда садились вместе во время обеда. Битцер рассказывал, что видел Мура, бежавшего в укрытие от дождя со смеющейся Мэри на руках.

Линде Арвидсон Оуэн Мур никогда особенно не нравился. В 1909 году компания снимала фильм по роману Толстого «Воскресение». Целыми днями артисты разгуливали в шубах и шерстяных костюмах. Жара так подействовала на Мура, что он, играя роль офицера, стал бросаться стульями и столами в других артистов. «Он чуть не перебил нас всех, — вспоминала Линда, — и здорово всех разозлил». У Мура была «неприятная привычка внезапно исчезать. Он не обладал чувством коллектива». Линда часто находила Оуэна среди свернутых ковров и разобранных

декораций. Вероятно, он отлеживался там после запоев. «Мне не хотелось бы говорить вам об этом, — рассказывал плотник студии «Байограф», — но я нередко видел Мура в гардеробной, где он отсыпался после похода в бар». Мэри признавала, что для нее это не являлось откровением.

Трудно понять, чем он ее очаровал. Играл Мур довольно посредственно, хотя первое время зрители находили его интересным. Но он так нравился Мэри, что она не обращала внимания на его пьянство. В конце концов, многие актеры «Байограф» пили, и она боготворила своего отца, хотя его погубил алкоголь. Когда Пикфорд и Мур работали в ее четвертом фильме, «Одинокая вилла» (1909), их роман разгорелся с необыкновенной силой. «Чертовски жаль, что мы так редко знаем, откуда придут неприятности!» — писала впоследствии Арвидсон.

Шарлотте не нравился Оуэн, но она не могла управлять дочерью. Мэри называла мать викторианкой и сторонницей консервативных взглядов на любовь.

Иногда актеры заходили к Пикфордам в гости, и Шарлотта унижала Мэри, отказываясь пускать Оуэна в дом. «Этим, — вспоминает Пикфорд, — она добилась прямо противоположного эффекта». Неодобрение со стороны матери придало ухаживанию вкус запретного плода, и любовники начали встречаться тайно (Пикфорд никогда не рассказывала об этих свиданиях). Однажды Гриффит застал эту парочку в объятиях друг друга и сказал: «Занимайтесь этим не во время съемок». Потом он отвел Оуэна в сторону и прочитал ему нравоучительную лекцию. «Не вздумай обижать эту девочку!» Казалось, ему доставляло удовольствие оскорблять Мура на съемочной площадке. «Зачем ты теряешь время с этим негодным Оуэном Муром? — спрашивал он у Пикфорд. — Если бы он тебя хоть немного уважал, то не торчал бы сейчас в баре, а был бы с тобой». Он обращался таким же образом и с другими актерами, но в случае Мэри и Оуэна старался довести начатое до конца. «Не знаю, был ли он великим режиссером, — говорила позднее Пикфорд, — но он обладал непоколебимой уверенностью в своей правоте».

В январе 1910 года актеры «Байограф» отправились на зимние съемки в Калифорнию. Потом Мэри ворчала, что поездка оказалась неожиданной и плохо спланированной. Однако другие кинокомпании регулярно ездили на Запад.

Осенью 1907 года компания «Селиг Полископ» пыталась снять фильм «Граф Монте-Кристо» в Чикаго, но плохая погода сделала съемки невозможными, и следующей весной режиссер Фрэнсис Боггс доснял картину в Калифорнии. В Лос-Анджелесе

актеров ждали безоблачное небо, живописная местность и красивые дома. Компания «Байограф» устроила съемочную площадку в пустой китайской прачечной. Вскоре великолепные калифорнийские пейзажи, дешевая рабочая сила и экзотическая архитектура привлекли сюда такие компании, как «Калем», «Эссени», «Американ-филм», «Пате» и «Бисон». В 1911 году компания «Нестор» из Нью-Джерси обосновалась в старом отеле неподалеку от Лос-Анджелеса, создав постоянную студию в этом штате, ставшую первым камнем в фундаменте Голливуда.

Но пустыня притягивала к себе не только солнцем и пейзажами. Там не составляло труда затеряться, а многие начинающие кинокомпании находились вне закона.

В начале века любой человек, имеющий какую-то денежную сумму и камеру, которой он умел пользоваться, мог снять фильм. Это выводило из себя Эдисона, упорно защищавшего свой патент на «киноскоп», на основе которого, по его убеждению, создавались все другие камеры. Осенью 1907 года федеральный суд вынес решение, что «Селиг» нарушила права Эдисона. «Селиг», «Байограф», «Витограф», «Эссени», «Любин», «Калем», «Мелис», «Пате» и компания по прокату «Джордж Клайн» решили, что им не удастся победить Эдисона, и присоединились к нему. В 1909 году они объединились в трест под названием «Моушн Пикчерс Патенте Компани». Все компании получили права на пользование оборудованием треста и платили изобретателю налог с показа каждого фильма. Впоследствии трест создал агентство по прокату, чтобы показывать свои фильмы в американских театрах.

Но, как и всякое авантюрное предприятие, кино было сложно контролировать. Независимые компании, добывавшие оборудование в Европе, где патенты Эдисона не применялись, тоже снимали фильмы. Но из-за того, что Джордж Истман, ведущий производитель фильмов, заключил договор о продаже оборудования только членам треста, независимые пользовались худшими образцами или воровали пленку из грузовиков, которые ее развозили. «МППК» подавала на эти компании в суд. Кроме того, нередко трест шел в обход закона, нанимая гангстеров для борьбы с конкурентами. Бандиты стреляли по камерам, а не по актерам. Съемки фильмов прерывались. В ответ на это независимые тоже нанимали молодчиков, попутно снимая их в эпизодах детективных фильмов. Часто их студии поджигались (в 1913 году, когда горела студия «Танхаузер», актеры не пали духом и сняли фильм под названием «Когда сгорела студия»). Как правило, независимые снимали свои картины на отдаленном юго-западе, откуда не составляло труда быстро удрать в Мексику.

Чувствуя себя спокойно под защитой треста, «Байограф» отправилась в Калифорнию из творческих побуждений. Гриффит отобрал около тридцати актеров, в том числе и Мура, но когда тот запросил надбавку в десять долларов, исключил его из списка. Даже Шарлотте, которая требовала надбавки для Мэри, пришлось отступить, когда Гриффит пояснил ей, что в таком случае и актриса Гертруда Робинсон потребует повышения зарплаты. Джек, который пришел на вокзал попрощаться с отъезжающими, стал ныть и упрашивать, чтобы его взяли в Калифорнию. «Не глупи, Джонни! — сказала ему Мэри. — У тебя ведь нет багажа!» «О, возьмите с собой бедного мальчика!» — воскликнула Шарлотта. «Поезд уже отправлялся, — вспоминает Пикфорд, — когда мама, несмотря на мои протесты, схватила брата на руки и с криком «Присматривай за сестрой, Джонни!» поставила его на ступеньки тронувшегося с места вагона». Возможно, Шарлотта спланировала этот эпизод заранее. Ни Лотти, ни Джек не значились в списке избранных актеров, но рачительная Шарлотта хотела, чтобы сын тоже получал зарплату.

Экспресс «Черный бриллиант» отправился из Джерси-сити. В Чикаго актеры пересели на поезд, идущий в Калифорнию. В течение четырех дней они пели, играли в карты и кости и танцевали. Мэри и Дороти полдороги просидели, глядя в окно и постоянно восклицая: «О-о-о!» и «А-а-а!».

Гриффит гастролировал по Западному побережью, когда играл в театре. Теперь эти места вновь очаровали его. В фильмах этого периода показаны вдохновенно снятые волнообразные пальмы. Жизнь здесь протекала лениво и безмятежно, совсем не так, как в Нью-Йорке. Лос-Анджелес тогда бурно развивался, но еще сохранял в себе природное изобилие. «Трава там такая крепкая, — вспоминала Агнес Де Милль (дочь Уильяма, племянница Сесиля, прибывшая в Калифорнию в 1914 году), — такая живая, что это волнует кровь. А в траве растут люпин и мак — все это так превосходно, цветы цветут даже в канавах». Сам воздух, пропитанный ароматами океана, запахами эвкалиптов и цитрусовых, казался наполненным чувственностью.

«В Лос-Анджелесе, — вспоминала Де Милль, — городские улицы переходят в совершенно дикие холмы. По ночам к нашему дому приходили койоты и дикие олени».

Грязная дорога, торжественно названная Бульваром заходящего солнца, соединяла Лос-Анджелес с Голливудом, пригородным ранчо, на котором его владелица, миссис Уилкокс, собирала скромный урожай. В городке в изобилии росли лимоны и апельсины, на многочисленных огородах выращивались овощи. «Кажется, там даже не было городов, — вспоминает Пикфорд. —

Повсюду одни сады, огороды и цветы у дорог». Здесь хорошо дышалось, и царила тишина. Местные законы запрещали гнать по улицам более двухсот лошадей, коров или мулов, или более двух тысяч овец, коз и свиней. И кому могло прийти в голову, что в этих местах начнут снимать кино? Актеры и съемочные группы прибывали туда ежедневно. Трещали камеры, шли съемки. По вечерам все возвращались в Лос-Анджелес. В своем автомобиле Гриффит отвозил в город актеров, которые числились у него в любимчиках. Пикфорд, которая сама называла себя «отверженной», возвращалась на трамвае.

Мэри очень бережно относилась к деньгам и не транжирила их. Лишь немногие артисты позволяли себе роскошь жить в отеле «Александрия», который еще только приобретал известность как отель для киношников. Большинство же актеров, ведущих беспутный образ жизни и страдающих хроническим безденежьем, снимали весьма скромные номера.

Съемки проводились в руинах старого монастыря Сан Хуан Капистрано и на богатых нефтью полях в Эдендейле. Мэри упорно трудилась. В фильме «Неверный след» (1910) она ездила на осле, а во время работы над другой картиной едва не села на змею при жаре в 120 градусов по Фаренгейту. Летом в графстве Вентура снимался фильм «Рамона» (1910). События развиваются на фоне роскошных пейзажей. Мэри появляется в горах на головокружительной высоте, держа на руках маленькую девочку. Она великолепно играет эту роль, используя театральный стиль. Возможно, это заимствование ей подсказали особенности самих съемок. «Мне приходилось заботиться о ребенке весь день, — говорила впоследствии Мэри. — Нужно было держать девочку в тени, давать ей молоко из бутылки, заниматься ролью и в то же время выступать в качестве няньки. Разумеется, — поспешно добавляла она, — мне все это очень нравилось».

В свободное время Мэри писала сценарии, так как Гриффит, который часто испытывал недостаток в сюжетах, просил актеров давать ему какие-нибудь истории. Продав Гриффиту в 1909 году три сценария, Пикфорд предложила ему еще три. Гриффит взял только один за пятнадцать долларов; не падая духом, Мэри отправилась в лос-анджелесскую студию «Эссени» и продала там два сценария за сорок долларов. Никогда не тратя попусту ни время, ни деньги, Мэри не скупилась на благоразумные советы тем актерам, которых считала мотами. Однажды Дороти Бернар купила шляпку с пером, что было, по мнению Пикфорд, преступной расточительностью. В течение получаса «милое американо-ирландское дитя», уткнув руки в бока, читало изумленной Дороти лекцию.

В апреле, когда актеры «Байограф» отправились назад на восток, Пикфорд везла с собой тысячу двести заработанных долларов, что было исключительной суммой за четыре месяца работы. При этом Джек зарабатывал всего пять долларов в день, а жилье стоило им десять долларов в неделю. В Нью-Йорке Мэри поменяла деньги на пятидесятидолларовые банкноты и, дождавшись возвращения Шарлотты и Лотти с гастролей, с триумфом передала матери наличные в новеньком кошельке.

«Это бутафорские деньги», — безапелляционно заявила Шарлотта, никогда прежде не видавшая пятидесятидолларовых купюр. Когда ее заверили, что деньги настоящие, она в волнении пересчитала их. «Так, — с гордостью замечала Мэри, — было положено начало благосостоянию семьи Пикфорд». Эта тысяча двести долларов открывала перед ней горизонты новых амбиций.

В конце апреля актерская группа студии «Байограф» снова уехала в Калифорнию. Флоренс Лоуренс стала ведущей актрисой компании «Индепендент Моушн Пикчерс Компани»; ее индивидуальность открыл и начал использовать продюсер Карл Лемль.

Лемль, которого сотрудники называли «дядя Карл», вел дела смело и рискованно. То, что его компания «Индепендент» имела «независимый» статус, подчеркивало ее антитрестовую позицию. Сделав ставку на Флоренс Лоуренс, Лемль нарушил неофициальный пакт, существовавший между продюсерами. Он знал, что система кинозвезд приведет к тому, что ведущим исполнителям будут платить больше, чем другим актерам. В то же время он понимал, что имеет дело с золотой жилой. Кроме того, анонимность артистов начинала раздражать поклонников. «Как бы вы себя почувствовали, — писал обозреватель журнала «Мувинг Пикчер Уорлд», — если бы при входе в театр глупый швейцар позабыл снабдить вас программкой?» Он намекал на то, что студия «Байограф» является этим самым глупым швейцаром.

12 марта 1910 года независимая компания «ИМП» заявила: «Мы опровергаем ложь!» «ИМП» негодовала из-за того, что «Мувинг Пикчер Уорлд» распространил в газетах Сент-Луиса историю о том, что Лоуренс погибла под колесами трамвая. «Мисс Лоуренс, — возражала «ИМП», — абсолютно здорова и продолжает сниматься в фильмах компании, а зрители в скором времени ознакомятся с одной из лучших ее работ. Кроме того, уже поступили в прокат наши новые ленты «Сорванная трава» и «Сейф, запертый временем». В следующей статье упоминалось, что вскоре Лоуренс приедет в Сент-Луис. Незачем и говорить, что сама история о гибели актрисы и ее опровержение являлись плодом творчества «ИМП».

Трюк удался: поклонники не только узнали имя актрисы, но и несказанно обрадовались тому, что она жива. Они отрывали пуговицы на ее пальто и пытались сорвать шляпку с головы. Реклама сделала свое дело, и Лоуренс стала первой киноактрисой, которая дала интервью, напечатанное 20 марта в газете «Сент-Луис Постмен».

Между тем, проработав в кино всего год, Пикфорд приобретала все большую популярность в никельодеонах. Ее называли «девушка с локонами» или «златовласка». После ухода Лоуренс в «ИМП» титул «девушка студии «Байограф» перешел к Мэри. Она со смешанными чувствами отнеслась к этому почетному званию. В конце концов, все еще играя в театре Беласко, она по-прежнему считала кино сомнительным удовольствием. Как-то они с Джеком ехали в метро, и он прошептал: «Если ты не дашь мне десять центов, я расскажу всем в вагоне, что ты «девушка студии «Байограф». Мэри, не раздумывая, заплатила ему. Позднее она пыталась получить от Гриффита надбавку к жалованью, сославшись на то, что ее мучает чувство стыда.

«Вы что, играете на этой неделе лучше, чем играли на прошлой?» — сухо осведомился Гриффит.

«Нет, сэр, но два человека в метро узнали меня сегодня. И если уж мне приходится испытывать чувство стыда в публичном месте, вы должны платить мне больше денег».

Гриффит рассмеялся.

«Я даю вам пять минут, Пикфорд, для того, чтобы вы придумали повод получше. Я бы отдал все свое жалованье, если бы хоть один человек узнал меня в метро».

Возможно, Гриффит догадывался, что в глубине души Мэри нравилось, что ее узнают.

Еще до окончания года Флоренс Лоуренс покинула труппу «ИМП» и стала ведущей актрисой компании «Любин»; здесь она играла в паре с Артуром Джонсоном, который присоединился к растущему числу перебежчиков от Гриффита. Ничуть не обескураженный этим, Карл Лемль предложил Пикфорд перейти к нему. Мэри, несомненно, сообщила о его условиях Шарлотте: сто семьдесят пять долларов в неделю (на «Байограф» она получала сто долларов в неделю), съемки Шарлотты, Лотти и Джека в эпизодических ролях и мощная реклама, достойная кинозвезды. Но больше всего Мэри привлекало то, что «ИМП» предлагала сделать Оуэна ее постоянным партнером на экране. Мур все еще переживал из-за того, что Гриффит не взял его на запад и оставил без работы в Нью-Йорке. Озлобившись, Оуэн

больше не хотел работать на «Байограф». Поэтому он подписал контракт с Лемлем и к тому моменту, когда «ИМП» обратилась с предложением к Пикфорд, уже несколько месяцев работал в компании. Скорее всего, Мэри не сообщила об этом наиболее значимом обстоятельстве Шарлотте.

Их роман тайно возобновился весной 1910 года. Мэри страдала от чувства вины. Она всегда хранила преданность Шарлотте и теперь мучилась от того, что ей приходится обманывать мать. Но мысль о том, чтобы во всем признаться, казалась еще более мучительной. В то же время она боялась потерять Оуэна, который заявил, что бросит ее, если она расскажет обо всем матери и не выйдет за него замуж. Арвидсон обратила внимание на ее депрессивное состояние, когда они вместе сидели на берегу канала в Каддебаквилле. «Еще совсем недавно я думала, что этот канал самое красивое место, которое я видела в жизни, — призналась ей Мэри, глядя на медленное течение. — А теперь канал кажется мне грязным потоком».

В декабре 1910 года она подписала контракт с Лемлем, а 7 января 1911 года вышла замуж за Оуэна Мура в Джерси-сити. Мать невесты ничего не знала об этом событии, хотя на церемонию Мэри явилась в котиковой шубке Шарлотты, в платье со шлейфом и в очень неудобных туфлях на высоких каблуках. Медленно приближаясь к представителю магистрата, она вдруг подумала про себя: «Я плохо его знаю. Я вовсе не люблю его. Что я здесь делаю. Я не послушалась мать. Я не хочу расставаться с семьей. Если я брошусь бежать со всех ног, то успею скрыться в метро, прежде чем он догонит меня». Затем она вообразила себя, бегущей, словно Золушка, вниз по лестнице, подхватив шлейф и с туфлями в руках. Вот она выбегает на улицу, где ее ждет такси. Пикфорд поймала себя на мысли, что у нее нет денег на такси, когда услышала, что ее спрашивают, согласна ли она выйти замуж за Оуэна. Мэри вышла из зала суда, словно в тумане. У нее кружилась голова — не от радости, а от охватившей ее паники.

Невеста, которой не исполнилось еще и девятнадцати, провела ту ночь без жениха. Она пожелала Оуэну доброй ночи у дверей квартиры Пикфордов и пробралась на свою кровать, которую делила с Лотти. «Я посмотрела на лицо мирно спящей сестры. В тот миг я почти ненавидела ее за то, что она не испытывала вины, которая тяготила мое сердце». Возможно, Мэри также ненавидела Оуэна. «Я жила с ужасной мыслью, что мне придется потерять маму, Джека и Лотти, и все из-за того, что я вышла за Оуэна». Мэри не могла рассказать Шарлотте о том, что она вышла замуж. Она в страхе ждала, что ее тайна станет явью.

В тоже время она продолжала сниматься в кино. Вскоре после

заключения контракта с «ИМП» Пикфорд и Мур снялись в фильме «Их первая размолвка» (1911) — Мэри впервые работала на площадке без Гриффита. Во время съемок появились какие-то молодчики и принялись кидать камнями в актеров и по камерам. Чувствуя, что на этом неприятности на Восточном побережье не закончатся, директор «ИМП» Томас Инс и актеры компании отправились продолжать съемки на живописную Кубу. Для Мэри это путешествие — вместе с Оуэном и Шарлоттой — превратилось в сплошной кошмар, и она, наконец, призналась, что согрешила и вышла замуж. Наказанием послужили рыдания Шарлотты и немые осуждающие взгляды Джека и Лотти. Пикфорд прочувствовала всю глубину их страдания. Многие годы спустя она с горечью вспоминала, как Джек «стоял у перил, надвинув на глаза кепку и обняв рукой собаку, в то время как по его лицу текли слезы. Я чувствовала себя великой грешницей». Пикфорд никогда не упоминала о чувствах, которые испытывал тогда Мур. По прибытии на Кубу он прибег к своему излюбленному способу утешения и ушел в трехдневный запой.

«ИМП» подыскала место для съемок в пригороде Гаваны. Студия обосновалась в бывшей тюрьме, и это подействовало на актеров не лучшим образом. Высокая влажность затрудняла дыхание; время тянулось невыносимо долго; ни о каком творческом подъеме не было и речи. Актеры плохо питались и страдали от мании преследования; им казалось, что нанятая трестом банда собирается отравить их (кубинский повар по ошибке нашпиговал пирожки подпорченным фаршем, в результате чего актеры, которые ели их, заболели). На фотографиях этого периода артисты компании выглядят ужасно.

Пикфорд скучала по студии «Байограф». Она скучала даже по Гриффиту. В зрелые годы Мэри поняла: «Никто за всю мою карьеру не оказал на меня столь сильного эмоционального и интеллектуального воздействия». С Инсом работалось совсем по-другому. Впоследствии, став влиятельным голливудским магнатом, он улучшил стандарты кинопродукции и считался ключевой фигурой в деле создания вестернов. Сохранившиеся фильмы «ИМП», снятые на Кубе (большинство из них утеряны), тусклы и невыразительны. Сцены явно растянуты, операторская работа скучна, актеры порой не вмещаются в кадр, а ослепительный свет высвечивает их лица, находящиеся в тени (в некоторых сценах Мэри похожа на смеющееся чернильное пятно). К счастью для Инса, зрителям понравились кубинские пейзажи. Несмотря на то, что они по-прежнему любили Мэри, чей талант каким-то образом проявляет себя даже в этих лентах, актриса чувствовала себя публично опозоренной. Качество фильмов

«ИМП» оставляло желать лучшего, но Лемль всячески рекламировал их. На рекламном модуле в «Моушн Пикчерс Ньюс» изображен кадр в виде сердца, где Мэри поправляет галстук Оуэну, а он с любовью смотрит на нее. Не исключено, что в их частной жизни такие моменты отсутствовали.

По прошествии времени, размышляя об этом неудачном браке, Мэри связывала ужасное поведение Оуэна с тем фактом, что в первые месяцы ее недельное жалованье на семьдесят пять долларов превосходило зарплату Мура. Но проблема заключалась не только в деньгах. Оуэн не мог сравниться с Мэри по таланту. Его не принимали в семье. Сильно пьющий и страдающий от неуверенности в себе, актер часто впадал в депрессию и оскорблял жену и других людей. Однажды в жаркий полдень Мур поссорился с помощником Инса и набросился на него. Причиной ссоры стало оскорбление, якобы нанесенное помощником Мэри. Кто-то вызвал полицию. По словам Пикфорд, в конфликт вмешалась Шарлотта: «Пойди к какому-нибудь актеру, которому доверяешь, и попроси спрятать Оуэна, пока не уйдут полицейские. Завтра в Штаты отплывает пароход, и мы тайно посадим его на борт. Ты, Мэри, должна поехать с ним».

Позднее Мэри более правдоподобно объясняла свой внезапный отъезд. Она заболела и потеряла на Кубе восемнадцать фунтов. «Я чувствовала, что если останусь там еще на два-три дня, то непременно умру». Испытывавший к Пикфорд симпатию «дядя Карл» написал ей «милое письмо», освободив актрису от всех обязательств. Весной Пикфорд уплыла домой.

Постепенно и другие актеры последовали ее примеру. В Нью-Йорке Пикфорд снялась еще в нескольких фильмах «ИМП», но ее терпение подходило к концу. Одной из последних капель стали съемки фильма «В саду султана» (1911), где Пикфорд играла индийскую девушку, которая, вопреки законам, влюбляется в американца. В наказание ее зашивают в мешок и кидают в Босфор. Этот эпизод снимался в грязной воде Гудзона. По сюжету героиня Пикфорд прячет в мешке кинжал и с его помощью выныривает на поверхность воды, где ее уже ждет на моторной лодке влюбленный американец.

В этом кадре Мэри должна была барахтаться в воде, в то время как съемочная группа и Шарлотта наблюдали за ней, находясь на плоту. К несчастью, человек в моторной лодке оказался новичком в кино. Возбужденный видом камеры, он с эффектным ревом устремился к Пикфорд на огромной скорости. Казалось, что он вот-вот разобьет ей голову, но в этот миг один из техников бросился к ней вплавь. Схватив Мэри за ноги, он резко потянул ее под воду. Пикфорд решила, что он сошел с ума и

хочет утопить ее. Лодка промчалась мимо и врезалась в плот, сбив с ног Шарлотту и оператора. Когда промерзшую до костей и смертельно напуганную Мэри вытащили из воды, она находилась в полуобморочном состоянии.

К концу лета Пикфорд поняла, что устала. Она предупредила Карла Лемля о своем уходе, а в сентябре они с Оуэном подписали контракт с «Маджестик», новым концерном, имеющим более солидный статус. Узнав об этом, «дядя Карл», наконец, вышел из себя и произвел на свет судебное предписание, запрещающее Мэри сниматься на конкурирующей студии. Но Пикфорд и не думала сдаваться. В октябре она выступила в суде, честно рассказав об условиях работы на «ИМП». Чтобы доказать свой высокий профессиональный уровень, требующий соответствующего отношения, она вслух зачитала статью о себе из газеты «Нью-Йорк Драмэтик Миррор»: «Ее спонтанность и глубина заставляет вспоминать давно минувшие дни, когда на сцене царила Ада Рехан, а Эллен Терри очаровывала лондонскую публику своей утонченной и блестящей игрой». Потом Пикфорд перешла к оскорблениям, нанесенным ей руководством «ИМП»: ее вынуждали играть в одном кадре рядом с зятем главного администратора, бывшим механиком и ужасным актером. Она также утверждала, что Инс уволил Лотти и Оуэна, несмотря на то, что они имели гарантированные контракты. Не приняв во внимание артистические заслуги Пикфорд, суд все же решил дело в ее пользу, поскольку «снимающаяся в кино Мэри» подписала контракт с Лемлем до достижения своего совершеннолетия. 6 декабря 1911 года «Нью-Йорк Драмэтик Миррор» опубликовала на первой полосе фотографию Пикфорд, где ранее красовались только звезды театра, а «Маджестик» восторженно заявил о своем новом приобретении.

Теперь ей платили двести двадцать пять долларов в неделю. Оуэн получал столько же и, помимо работы на съемочной площадке, занимался режиссурой. У Пикфорд хватило ума не говорить ему о том, что это было важнейшим условием подписанного ею контракта. Она делала все, чтобы Мур, которому не давала покоя ее слава, вновь обрел веру в себя. Увы, Оуэн не проявил особого таланта как режиссер. Когда Мэри однажды задала ему какой-то вопрос по поводу нового фильма, он накинулся на нее прямо на съемочной площадке: «Здесь, в студии, ты не миссис Оуэн Мур! Помни, что ты всего лишь Мэри Пикфорд!» Эта бурная сцена содержала в себе изрядную долю комизма, ибо практически все воспринимали Оуэна как «мистера Мэри Пикфорд». Такого рода публичные ссоры оказывались очень болезненными для актрисы, которая постоянно находилась на

глазах у публики. «Любой мужчина не вынес бы этого, — вспоминала Мэри, находясь в добродушном настроении. — Я являлась лидером, будучи моложе его. Мои локоны ежедневно напоминали Оуэну, что семью возглавляет ребенок».

Тогда она не понимала, что центральная проблема их брака заключалась в ее отказе порвать с Шарлоттой. После возвращения с Кубы Оуэн и Мэри провели несколько спокойных дней в нью-йоркском отеле «Фландерс», но надежды Мура на нормальную семейную жизнь угасли, едва на пороге их номера появилась Шарлотта. Всю следующую неделю Оуэн пил. Однажды, когда, уже в другом отеле, супруги столкнулись с Шарлоттой в фойе, Мур грубо осведомился: «Где она будет жить?» — «Со мной», — ответила Мэри, с болезненной явственностью ощутив, что все это происходит на глазах у администратора, лифтера и нескольких постояльцев. Наверху Оуэн сказал жене: «Сейчас я соберу вещи и уйду, а вы обе катитесь к черту». Он вернулся под утро, заперся в спальне и уснул глубоким сном.

Так все и продолжалось: бесконечные ссоры, слезы и профессиональные хлопоты. На рекламных снимках компании «Маджестик» из фильма «Ухаживание за Мэри» «озорная Мэри» держала в руках цветы, а «женоненавистник Оуэн» сердито смотрел на нее. Но таких фотографий было немного. Ужасные стороны личной жизни сделали их совместную работу в «Маджестик» столь невыносимой, что вместе они снялись только в пяти фильмах.

Весной 1912 года Оуэн подписал контракт с компанией «Виктория-филмс», пригласившей его сниматься вместе с Флоренс Лоуренс, которая только что покинула студию «Любин». Профессиональный разрыв между Пикфорд и Муром последовал за скрываемым от публики семейным разрывом. В январе 1912 года Мэри вернулась к Гриффиту, как блудная дочь. Гриффит предложил ей сто семьдесят пять долларов в неделю. Согласно легенде, она так обрадовалась, что бросилась в объятия режиссера и расплакалась.

# Ангел из канавы

Вместе с труппой Пикфорд отправилась в Калифорнию, где студия «Байограф» собиралась провести зиму. Она сразу же обратила внимание, что за время ее отсутствия некоторые актрисы, ранее игравшие во второстепенных ролях, добились серьезных профессиональных успехов и могли легко заменить ее. Позднее она отзывалась о них лестно: Мейбл Норман с ее сетчатой вуалью была «одной из самых милых женщин, которых я когда-либо встречала». А белокурая Бланш Свит «напоминала какое-то редкое растение». Возвращение Пикфорд усилило конкуренцию среди актрис. В конце концов, она была действительно популярна, и зрители называли ее Маленькой Мэри (актеры студии «Байограф» все еще играли анонимно). Получая свои сто семьдесят пять долларов в неделю, она наверняка зарабатывала денег больше, чем они. Но вначале ничто не омрачало радость Пикфорд. «О, я была счастлива! — вспоминала она позднее. — Стоя перед камерой, я чувствовала себя на седьмом небе».

Она мирилась с напряжением, существовавшим внутри труппы. Куда труднее складывались отношения с Гриффитом. Как-то Мэри отчитывала за что-то актрису Билли Бёрк.

«Хватит поучать Бёрк! — резко заметил Гриффит. — Вам далеко до нее!»

«Что ж, мне могут нравиться одни актеры и не нравиться другие».

«Не вам судить об этом».

«А кто вы такой, чтобы критиковать меня?»

Мэри часто жаловалась, что Гриффит дает ей только те роли, которые отвергают другие актрисы. Наделе к 1912 году он довел развитие ее выразительного таланта до высшей точки.

В фильме «Друзья» Пикфорд играла проститутку («Я уверена, что моя мать не смотрела эту картину»). В «Превратностях судьбы» она выступила в роли порочной женщины, которая просит своего поклонника убить ее любовника. «Такая женщина» является почти сюрреалистическим фильмом, в котором три героини оказываются в мрачной пустыне. Они спаслись от резни, и Клэр МакДауэл, у которой убили мужа, подозревает, что Дороти Бернар была его любовницей. Пикфорд, играющая сестру МакДауэл, многозначительно вертит в руках топор и часто бросает пристальные взгляды на Бернар. Она строит гримасы и самоуверенно улыбается.

Но лучше всего Мэри по-прежнему удаются девочки-

подростки и новобрачные. В фильме «Спасаясь от зверя» она демонстрирует утонченный комизм и творческую энергию: не дождавшись, пока ее возлюбленный накажет злодея, она сама вступает в драку. Но ей достаются не только комедийные роли. В фильме «Тот, кого она любила» Мэри играет молодую женщину, которая покидает своего мужа. Очень уязвимой она предстает в картине «Женщина», где играет школьницу Дорис Уэйн, которая решает выйти замуж за человека старше ее по возрасту не ради любви, а из-за денег, потому что ее мать недавно потеряла все свое состояние. Пикфорд обдумывает предложение мужчины. Она абсолютно спокойна. Ее лицо кажется почти прозрачным, и на нем отражаются страдание, уныние и покорность судьбе. Гриффит утверждал, что вся игра Мэри кажется театральной по сравнению с выразительностью ее глаз. У Пикфорд были исключительные глаза, и она об этом знала. В повседневной жизни она пользовалась ими, чтобы выразить презрение, мольбу, стыд; она воздействовала на людей своим взглядом. На съемках она смотрела прямо в камеру, и кадры на пленке, казалось, пропитывались этим взглядом, словно промокательная бумага.

Пикфорд переживала новый творческий подъем. Благодаря своему таланту, она двигалась в верном направлении. И все же порой ее одолевала меланхолия. Это являлось следствием гастрольной жизни, во время которой ей пришлось пережить много страданий. Иногда Мэри казалось, что она играет скверно, что ей платят жалкие гроши, что в будущем нет никаких просветов. Вдруг Пикфорд вновь захотелось вернуться на сцену. Это желание одолевало не только ее. Многие киноартисты страдали от подобной ностальгии, и временами даже Гриффит сомневался в правильности своего выбора. Настаивая на том, что кино является полноценным видом искусства, он в первую очередь убеждал в этом самого себя. Меньше всего в это верили актеры театра. Вот что писал драматург Уильям К. Де Милль в письме к Беласко:

«Ты помнишь ту маленькую девочку, Мэри Пикфорд, которая играла Бетти в пьесе «Уоррены из Вирджинии»? Я снова встретил ее несколько недель назад. Бедное дитя всерьез намеревается сниматься в кино. Она очень привлекательна и могла бы далеко пойти в театре, но теперь бросает свою карьеру коту под хвост и хоронит себя в дешевой развлекаловке. Эти фильмы-однодневки не приносят больших денег, и никто не ждет, что они когда-нибудь станут искусством».

Постепенно Мэри склонялась к тому же мнению. В мае 1912 года Гриффит дал главную роль в фильме «Пески Ди» Мей Марш, бывшей продавщице, которая никогда не играла в кино.

«Гриффит, — вспоминала Клэр МакДауэл, — хотел, чтобы Мей работала вместо Мэри, которая слишком зазналась. Он стремился доказать ей, что сможет обойтись без нее». Хотя героини Мэри пользовались успехом у зрителей, она не могла не отметить, насколько чувственно играет Марш. Это потрясло Пикфорд. Она не понимала, «как девушка, которая еще вчера работала в универмаге, может играть так же хорошо, или даже лучше, чем любая из нас, посвятивших годы совершенствованию техники игры и мастерства». Нужен ли для того, чтобы сниматься в кино, особый дар? Здравый смысл подсказывал Мэри вернуться в театр, где ее не могут заменить кем-то с улицы.

Она все чаще заговаривала с Гриффитом о театре и о том, какие блистательные перспективы открывались перед ней на Бродвее.

«Неужели вы полагаете, — холодно отвечал он, — что какой-нибудь уважающий себя театральный продюсер возьмет вас теперь, после трех лет съемок в кино?»

Возможно, Гриффит и не ошибался насчет продюсеров, но у Мэри в театре оставалось много старых друзей, с которыми она еще девочкой ездила на гастроли. Дороти и Лилиан Гиш, посетив кинотеатр в Сент-Луисе, с удивлением узнали в героине фильма «Лина и гуси» (1912) Глэдис Смит, с которой не виделись несколько лет. Они побежали в ближайшую кондитерскую, где работала их мать, и поделились с ней новостью. Мэри Гиш покачала головой и вздохнула: «Глэдис Смит обесчестила себя. У бедняжки, вероятно, дела совсем плохи, если она пошла на это» (на самом деле бедняжка не только снималась в кино за хорошие деньги, но и писала сценарии). Приехав в Нью-Йорк, сестры надели нарядные шляпки и пришли на «Байограф», чтобы разыскать подругу. Там Мэри завела разговор о своих связях с Беласко, призналась, что «сниматься в кино, в общем, приятно, но только в перерывах между спектаклями», и представила сестер Гриффиту. «Вы имеете смелость представлять мне таких красивых девушек, — поддразнил он ее. — А вы не боитесь потерять работу?» — «Если они могут занять мое место, — парировала Пикфорд, — то это, определенно, не моя работа».

В скором времени Мэри Гиш, как и Шарлотта в свое время, уговорила дочерей устроиться работать на «Байограф». В конце концов, рассуждала Мэри Гиш, если сам Лайонел Барримор, принадлежащий к избранному бродвейскому клану, подписал контракт с киностудией, значит, кино не такой уж пустяк. Теперь три девушки работали на «Байограф» и поневоле конкурировали друг с другом. Гриффит любил стравливать артистов между собой. Часто две или три актрисы репетировали одну и ту же

роль, которую он потом давал одной из них, ничем не мотивируя свой выбор. Это заставляло их ревновать друг к другу и поддерживало авторитет Гриффита на высоком уровне. К счастью, Мэри и Лилиан видели его насквозь. В Калифорнии он однажды сказал Пикфорд: «Посмотрите на свою подругу. Она выглядит куда лучше, чем вы. Может быть, мне стоит отдать ей вашу роль». Обе актрисы отправились на поиски лучших костюмов. «Он всего лишь хочет, чтобы я постаралась получше сыграть в очередном эпизоде, — сказала Мэри. — Лилиан, обещай мне, что ты никогда не позволишь ему или кому-либо еще разрушить нашу дружбу». Но она не успокоилась на этом. «Ужасно, — выговаривала она потом Гриффиту, — что вы заставляете артистов играть лучше, пытаясь сеять вражду между друзьями».

«Меня не интересует ваше мнение, — ответил режиссер. — Я управляю компанией так, как считаю нужным, и не нуждаюсь в критике со стороны ребенка!»

«Я не позволю, чтобы со мной обращались, как с ребенком».

«Но вы ребенок, и прекрасно знаете это», — воскликнул Гриффит.

«Мистер Гриффит, — гневно заметила Пикфорд. — Мне безразличны ваши режиссерские методы. Меня это никогда не интересовало. Будь вы настоящим режиссером, не стали бы настраивать меня против Лилиан только ради хорошей сцены. Почему бы вам не придумать какой-нибудь более честный способ убеждения?»

В этот момент Гриффит толкнул ее, и она упала на пол. Лежа на полу, Мэри с пафосом бросила: «И вы называете себя джентльменом-южанином! Вы позорите не только Юг, но и Север! Никогда больше не обращайтесь ко мне с чем бы то ни было».

Оба сознавали, что ссорятся из-за ерунды. Но Мэри заявила, что уходит из труппы, и оттолкнула Гриффита, когда он попробовал поднять ее. «Не смейте прикасаться ко мне; отныне я не обмолвлюсь с вами ни словом до конца своих дней!» Она заперлась в гримерной и принялась собираться, решив утром сесть на первый поезд, идущий на восток. К счастью, актеры, по просьбе Гриффита, столпились у двери и начали причитать: «До свидания, Мэри, нам так жаль, что вы уезжаете!». Мэри смягчилась и села выпить с Гриффитом сарсапариллы.

Но в конечном счете она все же оставила его.

«К декабрю 1912 года, — говорит Дэвид Беласко, — Мэри Пикфорд стала знаменитостью и прославилась на всю Америку как «Королева кино». «Байограф» вернулась в Нью-Йорк, а Беласко готовился к новому театральному сезону. «Как только я прочитал рукопись «Добрый маленький чертенок», я подумал, что Пикфорд

идеально подойдет на роль маленькой слепой девочки, Джульетты. Я послал за ней, и в тот же день она пришла в театр». Беласко вспоминает, что он сказал ей: «У меня есть отличная роль, которая вам подойдет. Вы будете пользоваться огромным успехом и усовершенствуете свое артистическое мастерство». Но, по словам Пикфорд, она пришла в театр, не дожидаясь приглашения. Помощник Беласко Уильям Дин утверждает, что она спряталась среди декораций, чтобы неожиданно появиться перед Бродвейским Епископом. Увидев ее, Беласко был вне себя от радости, а Мэри Пикфорд принялась скакать по сцене, как обожающий своего хозяина спаниель.

Беласко вручил ей сценарий пьесы «Добрый маленький чертенок», и взволнованная Мэри отправилась на метро на «Байограф». Хотя она работала в студии без контракта, ей хотелось формально уведомить Гриффита о своем уходе и поразить его этим. Она ворвалась на съемочную площадку, где шла репетиция, и несколько раз постаралась привлечь к себе внимание Гриффита. Наконец он раздраженно поинтересовался: «Что вам от меня нужно?» — «Дело очень срочное, — сказала Мэри. — В понедельник я приступаю к репетициям в театре и хочу знать, не возражаете ли вы против этого. Я могу идти?»

«Вы неисправимая приставала», — обронил Гриффит. «Но затем, — пишет Пикфорд, — он повернулся и так серьезно посмотрел на меня, что вся моя радость мигом исчезла. Внезапно я поняла, как мне будет не хватать любимой студии «Байограф» и направляющей руки этого замечательного человека».

«Что ж, Пикфорд, с Богом», — наконец сказал Гриффит. Актеры, открыв рты, уставились на него. «Будьте хорошей актрисой», — добавил он.

Последний раз он снял ее в фильме «Нью-йоркская шляпа» (1912), сценарий к которому написала сатирик Анита Лус. В «Нью-йоркской шляпе» Пикфорд предстает этаким гадким утенком. На смертном одре ее мать просит священника, чтобы на ее сбережения он купил девочке каких-нибудь пустяковых подарков. Городские сплетницы видят, как он покупает шляпку, и, когда Мэри появляется в ней, решают, что святой отец покусился на невинность девушки. Каждый эпизод этого фильма несет смысловую нагрузку. Мэри отлично и без лишних сантиментов играет одинокого подростка.

Но в реальной жизни все актеры «Байограф» грустили, узнав об уходе Мэри, и в ответ она устроила вечеринку в своей квартире на Риверсайд-Драйв. Позже Гриффит и несколько артистов посетили премьеру «Чертенка», который затем показывали в Филадельфии и в Балтиморе. К тому моменту,

когда Пикфорд, наконец, перебралась на Бродвей («Доброго маленького чертенка» впервые поставили в республиканском театре Беласко 9 января 1913 года), ее взлет был подобен полету маленькой Евангелины к небесам на розовом облачке. Всем довольная, Пикфорд покоилась среди звезд.

Пьесу-сказку «Добрый маленький чертенок» адаптировали для театра Розамунда Джерард и Морис Ростан. Пикфорд играла слепую девочку, которой феи королевы Маб чудесным образом возвращают зрение. Пятую фею, Моргану, играла Лилиан Гиш, которая оставила «Байограф», проработав там восемь месяцев. В те времена взрослые леди и джентльмены толпой ходили на такие представления. Они любили мистические темы, им нравилось, что артисты создают образы, о которых они успели забыть. Такие знаменитые писатели, как Диккенс, Теккерей и Уайльд, отдали должное сказке. На сказочной основе создавал свои произведения современный автор Джеймс М. Барри. «Нью-Йорк Таймс» с восхищением отмечала, что пьеса «Добрый маленький чертенок» прекрасно поставлена и понятна любому человеку, но для того чтобы вникнуть в ее глубинный смысл, необходимо иметь «определенный жизненный опыт». В 1913 году эта пьеса по популярности конкурировала с «Белоснежкой», где главную роль играла Маргарет Кларк, и «Бедной маленькой богачкой» с Виолой Даной. И Кларк, и Дана параллельно снимались в кино. На основе всех трех пьес были сняты фильмы.

Газеты откликнулись на спектакль «Добрый маленький чертенок» превосходными рецензиями. Критики хорошо отзывались о Пикфорд, ее партнере Эрнсте Тру и декорациях, изображавших звездное небо и сад. По словам одного критика, Мэри «живет своей ролью. Она совершенно не играет на публику, что случается нечасто». Вероятно, здесь есть немалая заслуга Гриффита. Парадоксально, но на репетициях Пикфорд постоянно жаловалась на то, что кино погубило ее талант и испортило голос. Беласко культивировал особую, орнаментальную манеру речи, и инструктор по диалогам укорял Мэри, что она слишком грубо произносит звук «р». Она без конца тренировалась в произношении слова «гарден» (в пер. с англ. — «сад») и такой ужасной фразы, как «мои маленькие золотые ножницы» («ножницы» на англ. — «сисорс»). Лилиан Гиш, в свою очередь, мучилась со звуком «п». Тем не менее критики хвалили дикцию Мэри.

Когда она попросила Беласко повысить ее еженедельное жалованье на двадцать пять долларов, тот, в отличие от Гриффита, сразу же ответил согласием, и теперь она

зарабатывала двести долларов в неделю.

Нельзя сказать, что Пикфорд все устраивало. Ей не нравились декорации к «Чертенку», хотя когда-то на нее произвела впечатление забота Беласко о мельчайших деталях; по сравнению с кино все здесь представлялось ей неподвижным и искусственным. Кроме того, Мэри казалось, что ее трудоемкая роль (девять раз в неделю ей приходилось играть слепую, глядя в пустоту, что вызывало напряжение и обостряло нервную систему) скучна и плохо написана.

Наконец, Пикфорд с замиранием сердца решилась посмотреть правде в глаза. Еще совсем недавно она искала спасения в театре на Бродвее, а теперь стремилась вновь оказаться перед камерой. «Поначалу я была уверена, что никогда не вернусь в кино; я ежедневно думала о привлекательности моего старого дома, театра, о его величии и наследии, которым нельзя не гордиться». Теперь Мэри могла гордиться своей гримерной, украшенной, соответственно ее вкусу, небесно-голубой парчой и серебряной звездой на двери. Казалось, все желания исполнились. Но Пикфорд изменилась с тех пор, когда колесила по стране на поездах, мечтая о триумфе на Бродвее. Кино стало ее творческим домом. Проведя всего пару недель на Бродвее, она поняла, что скучает по волнующему, непредсказуемому процессу съемок — по новизне, приключениям, ежедневным путешествиям в неведомое.

Однажды она прочитала в газете о продюсере Адольфе Цукоре, который определял тенденции кинобизнеса.

Годы спустя, добившись сказочного успеха в Америке, Цукор вспоминал о своем детстве, проведенном в Венгрии: «Новая пара туфель тогда являлась событием». Он прибыл в Новый Свет в 1897 году, имея при себе сорок долларов, зашитых в жилетку. В двадцать четыре года Цукор считал себя «заново рожденным человеком».

Прожив в США всего несколько месяцев, он увидел популярный фильм «Поцелуй». Спустя шесть лет он вполне обжился в США, став добропорядочным манхэттенским мещанином, любящим мужем и отцом, бизнесменом средней руки. Однако «Поцелуй» никак не выходил у него из головы. Цукор все больше времени проводил в пассажах — павильонах, где посетителям за несколько центов показывали старые фотографии, кинетоскопы и мутоскопы. Вскоре он построил собственный павильон, «Автоматический водевиль», наполнив заведение механическими предсказателями судеб, аппаратами по измерению силы и приборами, куда посетители заглядывали

через глазок и видели какие-то сцены. На втором этаже «Автоматического водевиля» находился «Кристальный зал», куда вела стеклянная лестница. Здесь показывали фильмы. Вход в «Кристальный зал» стоил пять центов, и поначалу Цукор полагал, что люди платят не потому, что хотят увидеть картины, а чтобы пройтись по лестнице. Вскоре он убедился, что это не так, и, будучи предприимчивым человеком, открыл по соседству никельодеон.

В 1906 году Цукор обосновался в гастрольном агентстве «Хейлс Туре», купив права у продюсера водевилей Уильяма Брэйди. К сожалению, дороговизна железнодорожных перевозок и внезапное падение популярности «Туре» оставили Цукора с долгом в сто шестьдесят тысяч долларов. Но угроза банкротства лишь закалила его. Возможно, Цукор как-то связывал судьбу кино в Америке с собственной судьбой. Он стал думать, как кино и ему самому завоевать признание среднего класса.

Возможно, размышлял Цукор, краткость фильмов создавала впечатление их неполноценности. Даже картины, состоящие из двух или трех частей, которые иногда появлялись в прокате, не казались цельными, содержательными произведениями. Совсем по-другому обстояли дела в Европе: например, итальянский фильм «Кво вадис?» (1913) состоял из восьми частей. Эти картины начали появляться в Америке. Они назывались полнометражными фильмами, длились около часа и обычно состояли из пяти и более частей. Такие фильмы приносили большие доходы, но их производство стоило недешево. Студии, имевшие своих зрителей и прокатную систему, ориентированную на короткометражные ленты, противились переменам. Такого же мнения придерживался трест «Моушн Пикчерс Патенте Компани», хозяева которого утверждали, что фильмы являются индустриальной продукцией и лишь выигрывают от стандартизации. Цукор заметил, что трестовое мышление «присуще техникам». «Я же говорю о шоу-бизнесе».

Однажды, размышляя об этой проблеме в метро, Цукор написал на задней стороне конверта: «Феймес Артисте». Согласно его теории, фильмы могли приобрести популярность у среднего класса, став целлулоидным архивом театра. Эта идея уже получила развитие во Франции в рамках адресованного снобам проекта «Фильм д'Арт». Участники, — как правило, актеры театра, режиссеры, поэты или музыканты, играющие классическую музыку, — использовали фильм в качестве пропаганды своего более возвышенного искусства. Типичным продуктом такого рода стал скучный фильм 1912 года «Королева Елизавета» с Сарой Бернар в главной роли, состоящий из четырех

частей и снятый двенадцатью камерами. Артисты в картине досконально воспроизводили каждую строчку диалогов. Но, несмотря на свои недостатки, «Фильм д'Арт» расширил сферу воздействия кино в среде театралов.

Цукор купил права на показ «Королевы Елизаветы» в Америке. Но манера игры великой Сары уже успела устареть. «Если вы играете королеву Елизавету, — писал один критик, — нужно вовремя остановиться, убрав эту абсурдную сцену смерти, когда актриса падает на подушки у трона. Для комедии это чересчур мрачный финал». Однако Цукор показывал фильм в театре «Лицеум» на Бродвее, где собирались интеллектуалы, и уверял, что «Королева Елизавета» имела успех.

Теперь он хотел использовать еще один сценарий «Фильм д'Арт» для собственного проекта «Феймес Артисте». Сначала Цукор подыскал себе человека, близкого к театру, — Даниэля Фромана, продюсера и аристократа Бродвея. Цукор верил, что первоклассные, опытные бродвейские звезды, снявшись в фильмах по популярным пьесам, привлекут в кинотеатры зрителей. Звезд, в которых он нуждался, обещал поставлять Фроман. В 1913 году Джеймс К. Хакетт первым сыграл в спектакле перед камерами Цукора. Вскоре его примеру последовали Минни Маддерн Фиск, Лилли Лантгри, Джеймс О'Нил и другие знаменитости.

Мэри в этой сиятельной компании выглядела скромно. Она была новой, недавно взошедшей звездой, и зрители знали ее, в основном, по фильмам. Но ее поклонники фанатично почитали ее. Они хотели видеть в ней Маленькую Мэри из фильмов, а не Джульетту из театра Беласко. Это заинтриговало Цукора, когда он принял решение экранизировать пьесу «Добрый маленький чертенок» (1914) с бродвейским актерским составом. Естественно, Мэри была вне себя от радости, и лишь одно обстоятельство не устраивало ее. Актеры снимались днем и не играли в утренних спектаклях, получая за съемки одну девятую часть своей театральной зарплаты. Пикфорд считала, что за эту работу им должны платить, по крайней мере, одну восьмую часть. Но в последний момент она решила, что в данной ситуации общение с нужными людьми важнее, чем деньги. Интуиция подсказывала, что перед ней открываются новые дороги. И это несмотря на то, что «Добрый маленький чертенок» был одним из самых ужасных фильмов, в которых она, по ее собственному признанию, когда-либо снималась.

В фильме мелькает даже Беласко, сидящий перед камином и как бы представляющий себе происходящие события. Актеры прилежно инсценировали все диалоги, которые Пикфорд

находила бессодержательными. Она считала, что в кино должны говорить глаза, а не губы. Очевидно, Цукор, который одиннадцать месяцев не выпускал «Чертенка» в прокат, придерживался той же точки зрения. После снятия спектакля из репертуара сразу по окончании съемок фильма Цукор устроил деловой обед. Сидя за столом рядом с матерью, Мэри ничего не говорила о своем отношении к кино. Она даже пообещала Беласко, что примет участие в бродвейских гастролях. Но хитрый Цукор почувствовал сомнение в речах Пикфорд и смело предложил ей вернуться к съемкам в кино. «Какую зарплату вы будете платить Мэри?» — спросила Шарлотта. Цукор не назвал точной суммы, пообещав лишь, что она может рассчитывать на несколько сотен долларов в неделю. Они ушли, пообещав как-нибудь зайти к нему в офис.

После этого Шарлотта встретилась с Д. У. Гриффитом. У Беласко Пикфорд получала двести долларов в неделю. Шарлотта спросила, сколько даст ей Гриффит. «Триста долларов, — ответил режиссер, вероятно, улыбаясь в душе по поводу переменчивости Мэри. — Это самое большее, что я могу дать». Шарлотта упрекнула его в скупости, предупредив, что любая студия согласится платить ее дочери пятьсот долларов в неделю. Фактически она ожидала, что именно такую сумму назовет Цукор. Учитель, рабочий или фермер подняли бы ее на смех. Далеко не каждому удавалось заработать такие деньги за год.

Однако Мэри отнеслась к предложению поработать в кино очень серьезно. После разговора с Цукором она таинственным образом заболела и сказала Беласко, что гастроли могут пагубно отразиться на ее здоровье. Беласко, который и сам мог одурачить кого угодно, наверняка догадался о ее истинных намерениях, но почему-то уступил. Пикфорд немедленно подписала контракт с Цукором, что положило начало партнерству, которое изменило историю кино.

Цукор надеялся изменить вкус публики, наводнив рынок полнометражными фильмами. В этом ему помогали различные компании — большие и маленькие, но со звучными названиями вроде «Все звезды», «Орел», «Колониал» или «Венера». С 1913 года они начали снимать фильмы, состоящие из нескольких частей. Сначала распространением этих картин занимались региональные организации, находившие пути в обход «МППК», так как монополия треста распространялась только на короткометражные фильмы, стремительно терявшие популярность. Одиннадцать региональных дистрибьюторских агентств образовали новый промышленный гигант под названием «Парамаунт». Прокатчики ответили на это созданием сети кинотеатров, которая расширила их возможности по заключению

сделок с крупными дистрибьюторами и студиями. В 1914 году «Парамаунт» занималась уже не только фильмами Цукора, но и Бостorта, Мороско и Джесс Л. Ласки. Цукор и другие продюсеры купили акции «Парамаунт», чтобы обеспечить свои интересы.

Но публика ничего не знала об этих махинациях. Зрители во всем мире полюбили полнометражные фильмы: американские и европейские картины быстро попадали на интернациональный рынок. Ленты из нескольких частей воздействовали на людей самым необыкновенным образом, в то время как маленькие характерные фильмы сближали артистов и зрителей. Полнометражные картины давали публике возможность в течение продолжительного времени смотреть на любимых актеров, читать их мысли, воображать диалоги. Теперь актер превратился в объект иррациональных личных фантазий. Образ кинозвезды обрастал новыми чертами и от этого становился более правдивым. Кроме того, сама эстетика немых фильмов требовала от зрителей пристального внимания. При просмотре звукового кино зритель может отвлекаться, смотреть в сторону, завязывать шнурок на ботинке, закрывать глаза. Но в немом кино любой визуальный момент крайне важен. Лица, руки, глаза — все является сигналами. Аудитория затрачивает больше усилий, но и больше получает в ответ — она испытывает нечто вроде эйфории.

Три полнометражных фильма в рамках проекта «Феймес Артисте» — «В карете епископа» (1913), «Каприз» (1913) и «Крылатые сердца» (1913) — привели Пикфорд в восторг. Эти роли отражают присущие Мэри черты: темперамент, юмор и независимость. Мэри создает убедительный образ городской беспризорницы, полудикаря, полуангела, одетой в лохмотья и перебивающейся с хлеба на воду. Она играла мальчишек времен Золотой лихорадки, нелегальных иммигрантов и женщин из провинции, сталкивающихся с жизнью большого города и находящих в нем свое место. Несмотря на обеспеченность в частной жизни, на экране она представала перед зрителем голодной, драчливой, знающей законы улицы и обладающей чувством юмора. Точно так же, как Чаплин представал джентльменом-бродягой, Мэри играла ангелов с измазанными личиками. В фильмах она всегда получала награду за свою добродетель. То находились богатые родственники, то в нее влюблялся богатый, но порядочный юноша. В любом случае, богатство не портило ее, а лишь подчеркивало присущую ей изначально утонченность.

Фильм «В карете епископа», вышедший на экраны в сентябре 1913 года, не сохранился, однако известно, что там Пикфорд

играет Нэнси Олден, девочку-подростка, которая убегает из сиротского приюта, обеспечивает себе пропитание воровством и, после нескольких неудачных попыток начать честную жизнь, добивается признания на сцене. Следующий фильм, «Каприз», также утерян. Мэри играет там девушку с гор, которая влюбляется в мужчину, случайно ранившего ее во время охоты. Вероятно, большую часть фильма девушка пытается приобщиться к цивилизованному образу жизни, чтобы понравиться семье своего избранника. У нее ничего не получается, и в отчаянии она пытается застрелиться. Но, приставив пистолет к голове, героиня Мэри обнаруживает, что он не заряжен. Кажется, фарс с самого начала играет центральную роль в ее полнометражных фильмах. Известно также, что первое время она желала видеть своим партнером Оуэна Мура.

Вероятно, именно по ее просьбе он получил роль возлюбленного из большого города. В это время Оуэн и Мэри делали попытки вновь сблизиться. Позднее Мэри утверждала, что тогда была еще девчонкой и не могла понять всю серьезность проблемы Мура, связанной с алкоголем. В то же время именно по причине своего юного возраста она не могла жить независимо от Шарлотты, которую любила больше всех. Из-за этого Оуэн пил еще больше; он досаждал жене молчанием и тем, что то и дело кидал на нее язвительные взгляды. Несмотря на это, они продолжали вести супружескую жизнь, хотя редко бывали вместе. Часто, поссорившись с ним, она оставалась вдвоем с Шарлоттой, но вновь принимала мужа, когда ом, трезвый и страдающий от чувства вины, приходил к ней с букетом цветов и извинениями. Она приняла Оуэна даже в тот кошмарный момент, когда собиралась делать аборт.

Ходили слухи, что Пикфорд сделала аборт в самом начале своей карьеры. Конечно, беременность стала бы для нее катастрофой, сломав карьеру и испортив девичье очарование Маленькой Мэри. Можно также предположить, что в лице будущего ребенка Шарлотта боялась обрести соперника, который отнимет у нее любовь дочери. Очевидно, по той же причине она недолюбливала Оуэна. Близкая подруга Пикфорд утверждала, что Шарлотта фактически запретила дочери иметь детей, и та в глубине души не могла простить ей это. Возможно, Мэри не хотела рожать и из-за того, что отцом ребенка был Оуэн Мур. Может быть, она и не делала никаких абортов.

Однако происходили довольно странные события. Кризис случился вскоре после съемок фильма «Каприз». Предположительно, Мэри упала, когда несла одну из актрис вниз по лестнице. Операция делалась без ведома Мура, и в больницу

дочь отвезла Шарлотта. Внезапно туда ворвался Оуэн. «Какое право вы имеете оперировать мою жену без моего согласия?» — закричал он. В то время согласие супруга на операцию было необходимо. Но почему Мур так волновался из-за банального аппендицита, и почему Мэри не хотела, чтобы он узнал об операции? Оуэн был пьян, и персоналу больницы пришлось успокаивать его силой. На операционном столе Мэри молилась: «Господи, я хочу быть послушной, но если ты желаешь, чтобы я вернулась к Оуэну, я скорее согласна умереть». Придя в себя после анестезии, она вытерпела еще несколько визитов супруга. Он кричал, всячески обзывая ее, и персонал, наконец, запретил ему входить в палату.

В 1910-х и 1920-х годах Пикфорд часто говорила друзьям, что надеется иметь детей. Наконец, она пришла к выводу, что не способна родить, предположив, что причиной стало давнее падение с лошади. Но если она действительно делала аборт, то методы, применяемые в 1913 году, вполне могли привести к бесплодию.

Она нуждалась в свежем воздухе и солнечном свете. Сыграв в «Капризе» с Оуэном, Мэри рассталась с ним и села на поезд, идущий в Лос-Анджелес! С ней отправились Шарлбтта и Эдвин С. Портер, снявший «Большое ограбление поезда»; теперь он работал главным режиссером проекта «Феймес Артисте». Вместе они основали офис на Западном побережье, в милом и скромном фермерском доме.

Вскоре туда же переехали и другие актеры, снимавшиеся в полнометражных фильмах, и вскоре в городе появились деревянные сцены под кисейными навесами, которые хлопали на ветру, словно пальмовые листья. Днем местные парки наполнялись артистами. «Здесь можно было увидеть Синюю Бороду и всех его жен, с аппетитом поедающих сэндвичи и яйца вкрутую, в то время как апостол Иоанн мог сидеть под перечным кустом, обнимая пляжную красотку», — писал один горожанин. Между тем залитые солнцем улицы Лос-Анджелеса показывались в кинотеатрах во всем мире. Фильмы запечатлели испанские дома, бунгало миссионеров, банки и обширные новостройки. Но актеры страдали от недостатка жилья. Мэри и Шарлотте удалось подыскать просторное бунгало на Западной авеню, однако артисты рангом пониже с ужасом обнаружили, что многие домовладельцы отказывались сдавать жилье евреям, собакам и киноартистам. Как и люди театра, последние часто не могли в срок внести квартирную плату и привлекали в дом воров, потому что засовывали наличные либо в ящики буфетов, либо под матрасы; киношники редко могли позволить себе открыть счет в

банке.

В проекте «Феймес Артисте» все носили разные шляпы, то есть занимали различные должности. Портер, например, являлся не только главным режиссером, но и вице-президентом, оператором и электриком. Мэри пригодился опыт сценаристки, когда, болтая на кухне фермерского дома, она вспомнила одну историю, прочитанную в журнале. Цукор заплатил ей сто долларов за то, чтобы она сделала из этого сюжета сценарий к фильму «Крылатые сердца». Фильм вышел на экраны в 1914 году и произвел фурор.

В этой полнометражной картине Пикфорд играет двенадцатилетнюю Нину, единственную из пассажиров, спасшуюся после кораблекрушения. В течение пяти лет Нина живет на острове, приручает волка, взрослеет и в то же время совершенно отвыкает от цивилизованной жизни. Наконец, на остров попадает Джек — еще одна жертва кораблекрушения. Мэри встречает незнакомца с копьем наготове, но вскоре привыкает к нему. Они влюбляются и устраивают свадьбу. У Нины рождается ребенок. Далее сюжет фильма начинает напоминать «Мадам Баттерфляй». Жена Джека, которой тоже удалось уцелеть, прибывает на остров вместе с поисковой экспедицией. Покинутая Нина, прижав к груди ребенка, прыгает в бурлящий вулкан.

Жаль, что этот фильм пропал, ибо девушка-подросток Нина является для Мэри центральным образом. По словам критика «Фотоплей» Джулиана Джонсона, Пикфорд предстает в этой роли «очень чувственной женщиной». В самом деле, игру Пикфорд нельзя назвать стыдливой, хотя ее сексуальность не подается в традиционной для немого кино манере поведения женщины-вамп. Секс не играл определяющей роли; он признавался как проходящий, нередко забавный эпизод жизни. Открытие в себе сексуальности является ключевым моментом взросления, а Пикфорд, в основном, играла девочек-подростков. Похоже, что даже повзрослев и родив ребенка, Нина все еще походила на девочку. «Ее трагедия, — писал «Фотоплей», — была убедительна, логична и душераздирающа в своей привлекательной жалкой участи». Эпитет «привлекательный» в те годы означал нечто уязвимое и не от мира сего. Невзирая на то, насколько трагичен или смешон был персонаж, «привлекательность» лежала в основе игры Пикфорд. Зрители реагировали на нее восторженно, как некогда реагировали на поезд или на дрожащий лист. Они сочувствовали ей и влюблялись в нее.

Статьи о работах Мэри этого периода превозносят ее. «Мы видим женское очарование, светящуюся нежность, — писал

Джулиан Джонсон, — закованную в железный обруч уличной жестокости. Мы видим всплески примитивного юмора, непреодолимую решимость и грусть, которая нередко заставляет женщин плакать, а мужчин ругаться».

Отис Барнум написал стихотворение для «Нью-Йорк Драмэтик Миррор»:

> «Волшебница немого кино! Есть ли на свете
> Слепец, который не видит очарование твоего искусства?
> Пусть время пощадит твою юность, пусть судьба будет благосклонна к тебе!
> Ты — королева кино и королева моего сердца!»

«Нью-Йорк Ревью» сопроводила большую фотографию Пикфорд текстом, почти обожествляющим ее образ:

> «Я двигаюсь по белому экрану вселенной, словно фея из детской страны. Моя немая драма происходит в лазурных облаках».
>
> «Я приношу в темные переулки и в меланхоличные одинокие сердца несчастных людей внезапное благословение покоя, которое ничем нельзя объяснить».
>
> «Я — женское лицо кино. Искусство достигло во мне своей кульминации. Разве вы не роняли слезу, видя, как склонилась моя голова, обрамленная локонами, и зная, что я тоже страдаю и живу в своей роли? Вы по-настоящему полюбили меня за это. Я задумчивая и неуловимая, как бабочка. Я — сама невинность. Вечер за вечером я смотрю на вас своими большими, круглыми, нежными глазами».

Этот жуткий пассаж (а были и другие) многое говорит о культуре, которая создала образ Пикфорд. Полнометражное кино было искусством без истории. Зрители восторгались им и давали волю своим чувствам. Неудивительно, что они питали к Мэри Пикфорд, первой киноактрисе, которая покорила их ум и сердца, почти религиозные чувства.

Стихотворение, посвященное Пикфорд одним из ее поклонников, описывает ее «странную, магнетически притягивающую к себе силу». На самом деле публику притягивали не только сами героини актрисы. Они питали страсть к Маленькой Мэри, утонченному, нежному созданию. Казалось, она обладала какой-то особенной внутренней грустью; они читали это в ее глазах. «У Мэри самые печальные глаза в

мире, — писал «Фотоплей». — Даже когда она смеется, ее глаза остаются грустными, и кажется, что в них вот-вот появятся слезы. Я сказал об этом Мэри Пикфорд, и она рассмеялась».

«Она производит впечатление абсолютно искреннего человека, который не в состоянии говорить-то, чего не чувствует». Эта иллюзия возникала из естественного, лишенного всякой надменности поведения Мэри. Благодаря этому контрасту с высокомерными звездами сцены, публика еще больше любила ее. Критик Алан Дейл, взяв у нее интервью в 1914 году, заявил: «Я никогда еще не встречал таких простых и скромных девушек. Она бесконечно трогательная, привлекательная, если хотите, и ее внутренняя красота отразилась на ее маленьком белом лице, на ее ногах и, что важнее всего, на ее волосах».

Волосы Пикфорд, волнами покрывавшие ее голову, колечками ниспадали на плечи и спину. Сегодня мы пресытились этой модой, но во времена Мэри локоны имели большое значение. Густые волосы являлись чуть ли не самым главным достоинством женщины. В дни правления короля Эдварда она терпеливо сидела перед зеркалом, тщательно причесываясь. Но ее роскошные волосы были откровенно чувственны. Правила приличия требовали, чтобы их убирали. Повзрослев, женщина всегда убирала волосы в прическу, никогда не распуская их по плечам на людях. В обществе Мэри всегда следовала этому правилу, но на экране ее локоны неизбежно ниспадали на плечи, образуя буйную массу. Это делало ее одновременно эротичной и похожей на ребенка.

Большое значение имел также цвет ее волос. Блондинки в те дни олицетворяли ангельскую природу женщины. Будучи подростком, Мэри говорила своим поклонникам, что у нее светло-каштановые волосы (они потемнели с тех дней, когда она гастролировала с театром). Однако критики и журналисты настаивали на том, что у нее белокурые или золотистые волосы — эти оттенки создавались эффектами освещения и соответствовали представлениям зрителей о Мэри. Когда годы спустя Пикфорд стала соответствовать этому мифу, покрасив волосы, она утверждала, что у нее всю жизнь были золотистые локоны.

Прикасаться к волосам Мэри на экране запрещалось; любой мужчина, осмеливавшийся сделать это, получал от нее оплеуху. Фильмы, в которых она играла с обрезанными волосами, вызывали бурные протесты у зрителей. Когда героиня Пикфорд мыла голову и опускала волосы в таз с мыльной водой, зрители вскрикивали. Временами Мэри начинала с беспокойством думать, что ее локоны становятся важнее ее самой: «Думаю, что без них я

превращусь в кого-нибудь вроде Самсона, после его ужасной встречи с Далилой».

Публика, разумеется, не сомневалась в том, что у нее настоящие локоны. В общем, это соответствовало истине. Однако в гардеробной Мэри имелось семнадцать фальшивых локонов, на случай, если ее превосходные волосы неважно выглядели при определенном освещении или от влажности. Она также прикалывала их к волосам булавками, если сценарий требовал, чтобы прическа была особенно пышной. Ее лос-анджелесский парикмахер получал пряди волос из французского публичного дома Большой Сюзи (Мэри платила пятьдесят долларов за накладной локон). Публике же казалось вполне естественным, что их любимица обладает такими прекрасными волосами. В конце концов, они олицетворяли ее внутреннее «я»: взрослая и ребенок, дикая и сдержанная, чувственная и невинная.

Мистическая привязанность зрителей к Мэри имела аналог в прошлом: в конце 80-х годов XIX века американская публика испытывала особую любовь к теперь уже забытой актрисе по имени Мэри Андерсон. Многие критики считали, что эта актриса обладает весьма посредственным талантом, но, возможно, она просто опередила свое время. Уильям Уинтер вспоминал, что Андерсон «казалось, интуитивно воспринимала персонажей, которых ей приходилось играть, и как бы сразу проникала в их сущность». Публика почему-то постоянно испытывала желание как-то защитить актрису. Она казалась им очень утонченной, чистой и не подверженной дурным влияниям. Когда Андерсон, прожив несколько лет за границей, в 1899 году вернулась в Соединенные Штаты, газетные заголовки гласили: «Наша Мэри едет к нам», «Возвращение Мэри», «Америка приветствует свою любимую дочь» и, наконец, «Наша Мэри среди нас». Теперь публика считала «своей» Пикфорд, которую, как и ее предшественницу, звала «наша Мэри». У нее даже спрашивали, не состоит ли она с Андерсон в родстве.

В конце прошлого века столь же яркая аура окружала непритязательную фигуру Мод Адамс, слава которой началась с ее появления в пьесах Джеймса М. Барри. Ее не считали особенно красивой; напротив, она была довольно простой, невинной, лишенной всяких претензий. «Фотоплей» считал, что своей славой она обязана «редкому и очень индивидуальному шарму». Адамс почитали, ее хотели не только видеть на сцене, но и лично общаться с ней. Однако по просьбе своего продюсера, Чарльза Фромана, Адамс редко позволяла зрителям видеть себя вне театральных подмостков. Она вела уединенный образ жизни и

никогда не давала интервью. Публика считала, что актриса намеренно не стремится к славе и является источником доброты в мире просто потому, что она Мод Адамс. Киножурналисты увидели ангела и в Пикфорд, решив, что она просто не желает показывать это, и окрестив ее «Мод Адамс экрана».

Но, в отличие от Адамс, Андерсон и других театральных звезд, образ Пикфорд был легко доступен. Театрал мог всю жизнь ждать встречи с Сарой Бернар. Если долгожданный вечер все-таки наступал, он быстро кончался. Увидеть Пикфорд за один день могло больше людей, чем Сару Бернар в течение всей ее карьеры. И, разумеется, люди могли видеть Пикфорд ежедневно, даже несколько раз за день, если им этого хотелось. Однако эти частые встречи не превращали актрису в разменную монету, а напротив, лишь увеличивали ее гипнотизм. Здесь происходил какой-то новый химический процесс. В театре между зрителем и актером осуществляется тонкая взаимосвязь. Но игра в кино носит законченный и неизменный характер. «Вместо того чтобы стать компаньонами или соратниками, — пишет Вальтер Керр, — мы превращаемся в верных псов и преданно следуем по пятам наших хозяев-актеров».

Другие артисты немого кино также становились звездами, и порой такие артисты, как Клара Кимбол Янг, Эрл Уильямс, Мэри Фуллер и Дж. Уоррен Керриган, опережали Пикфорд, но только она пользовалась неизменной любовью в течение всего периода существования немого кино. Только Пикфорд стала всенародным достоянием, поп-иконой, раз и навсегда отделенной от других артистов. Романтический ореол, окружавший ее имя в глазах зрителей, оставался с ней на протяжении многих десятилетий.

Фильм «Тесс из страны бурь» (1914) стал пиком популярности актрисы. Эта пятая полнометражная картина с участием Пикфорд сохранилась по сей день и стала первой, в которой Мэри снялась после заключения контракта с руководством проекта «Феймес Артисте». Уже в первых кадрах фильма она предстает в лавровом венке победительницы. Титры гласят: «Даниэль Фроман представляет самую известную американскую киноактрису Мэри Пикфорд в фильме о женском героизме по сценарию Грейс Миллер Уайт. Мэри Пикфорд играет роль Тессибель Скиннер». Затем в кадре появляется Мэри в тонком легком платье и с охапкой цветов в руках. Она ставит цветы в вазу, вдыхает их аромат. Теперь она смотрит прямо в камеру — в данном контексте это можно сравнить с поклоном на сцене — и прячет свое лицо в букете.

Тесс живет в районе убогих лачуг, обитатели которых занимаются нелегальной рыбной ловлей. Она проводит время на

берегу, бегает у кромки воды, распустив свои сказочные локоны, и порой дерется со своим похотливым соседом. По ходу крайне запутанного сюжета она принимает внебрачного ребенка у стремящейся покончить с собой женщины по имени Теола и заботится о нем как о собственном. Это ей дорого обходится, поскольку ухажер Тесс, брат Теолы, Фредерик, решает, что ребенка родила она, и бросает ее. Тесс приходится воровать, чтобы прокормить ребенка — фактически, она ворует в богатом доме Теолы. Когда отец Теолы ловит Тесс на воровстве, он избивает девушку на глазах Фредерика и Теолы. Позже ребенок заболевает, и она относит его в церковь, чтобы окрестить, но священник отказывается. Тесс удивлена: «Вы хотите, чтобы он оказался там, где Бог не сможет найти его?» Она сама крестит ребенка на глазах возмущенных горожан. Наконец, Теола, которая наблюдает за происходящим, сидя на скамье, кричит: «Это мой ребенок!» Тесс с облегчением и презрением отдает дитя Теоле и, высоко подняв голову, выходит из церкви.

Сам фильм не соответствует уровню игры кинозвезды. В нем есть волнующие моменты, связанные с бурей. Но Эдвин С. Портер, по мнению Пикфорд, был скорее прирожденным механиком, чем прирожденным режиссером. Она сетовала, что ему не удалось проявить «ни малейшей заинтересованности в игре или в драматических аспектах картины». В самом деле, Портер нарушает простейшую грамматику кино. В эпизодах актеры двигаются так, словно находятся на сцене, в то время как установленная на расстоянии статичная камера следит за ними. Остается только гадать, проявлял ли Портер ту же небрежность, снимая фильм «Крылатые сердца» (режиссером «Каприза» был более молодой и пластичный Дж. Серли Доули). И все же властная и умная Тесс в исполнении Пикфорд живет на экране, благодаря силе темперамента и таланта актрисы.

Этот триумф принес ей еще большую славу. Ее называли «самой известной женщиной из всех живших на земле, женщиной, которую знают и любят больше людей, чем какую-либо другую женщину за всю историю человечества». Это заявление, сделанное в 1980-х современницей Пикфорд журналисткой Аделой Роджерс, невозможно проверить. Но вначале оно не вызывало сомнений, как текст Евангелия, и даже сегодня его едва ли можно опровергнуть. И если немое кино, как утверждают в Голливуде, явилось универсальным языком, средством обучения науке любви народов разных стран, соединения культур и устранения угрозы войны, то Мэри, как наиболее яркая представительница мира кино, олицетворяла собой новый мир. По крайней мере, так писали о ней в прессе.

С появлением полнометражных фильмов начали издаваться киножурналы, которые печатали сюжеты фильмов в виде коротких рассказов и наперебой восхваляли кинозвезд. «Фотоплей» стоял в первом ряду и не скупился на благожелательные глупости в адрес Пикфорд. «Если бы все были также чисты помыслами, как она, в мире не нашлось бы места для греха», — писал штатный астролог этого журнала. Пикфордомания достигла своего апогея, когда в «Фотоплей» напечатали письмо одной монахини о посещении Мэри приюта в Лос-Анджелесе. «Вы помните стихотворение Лоуэлла «Видение сэра Лауниэла», в котором Христос является к бедному рыцарю, разделившему последнюю корку хлеба с прокаженным, и говорит: «Тот, кто подает милостыню, насыщает троих: себя, своего голодного ближнего и Меня»? Именно из-за своей благотворительности она так много значит для нас. Каждый ребенок стремится достать ее фотографию».

Рекламные фотографии традиционно тиражировались на Бродвее, и нет ничего удивительного, что эту моду перенял кинобизнес. На снимках 1914 года Мэри запечатлена укутанной в тюль или в скромном платье с воротником и манжетами. Такие фото появлялись в киножурналах, репродуцировались на открытках, вставлялись в портсигары и жестяные коробки с конфетами. Поклонники, писавшие Пикфорд письма, получали в награду фотокарточку размером восемь на десять дюймов с ее автографом и добрыми пожеланиями. Она просила их присылать ей свои фотографии, и многие так и делали. Кроме того, они присылали своей богине стихи, рисунки и ноты. Ей присылали ожерелья из ракушек с Бермудских островов, коробки с фруктами с Гавайских островов, украшения из слоновой кости, цветные веера, шкатулки из сандалового дерева из Индии и других восточных стран. По слухам, Мэри прислал восторженное письмо китайский принц, а из австралийского Сиднея ей прислали кубок любви. От принцессы Красное Перо из Саскачевана она получила ботинки из оленьей кожи и мокасины. «Дорогая мисс Пикфорд, — писала юная принцесса, — мне тринадцать лет, и у меня есть ваша фотография, которую я вырезала их журнала нашей учительницы. Мне очень нравится ваше лицо, и поэтому я посылаю вам свои ботинки и мокасины. Я ношу такие же. Пришлите мне, пожалуйста, обувь, которую носите вы». Мэри послала ей розовые домашние шлепанцы без задников и коричневые замшевые туфли с высокой шнуровкой.

На людях Мэри избегала роскошных нарядов. Ей нравилось одеваться элегантно; сначала она даже отказывалась играть Тесс, потому что не хотела носить лохмотья. И она чувствовала себя

«тусклой маленькой птичкой», когда садилась на поезд вместе с ослепительной Пирл Уайт, героиней фильма «Полина в опасности» (1914). Уайт была одета в черную бархатную шубу с лисьей муфтой, на голове у нее красовалась большая черная бархатная шляпа. Мэри не только скромно одевалась, но и вела себя весьма скромно. Она не пила спиртное на людях и никогда не держала в руках предметы, которые издали могли принять за сигарету, например, губную помаду или карандаш. Цукор запретил ей ходить с Уайт в вагон-ресторан, где та курила и пила виски. Вместо этого Мэри сидела у себя в купе и читала журнал.

Ее постоянно просили рекламировать разные товары. Позднее Мэри всегда утверждала, что отказывалась от таких предложений. Но в 1916 году журнал «Вэрайети» расхваливал работу мадемуазель Канн, владелицы большого магазина в Нью-Йорке: «Простой факт, что мисс Мэри Пикфорд, величайшая кинозвезда, выбрала наше заведение для покупки своих платьев, доказывает, что мы можем угодить вам». Предположительно, Мэри очень осторожно относилась к подобным рекламным объявлениям и брала за каждое из них большие деньги. Она разрешила использовать свое имя фирме «Помпейан Бьюти Продактс», но никогда бы не согласилась рекламировать второсортные товары — это не соответствовало бы статусу новой любимицы Америки.

«Назвав Мэри «любимицей Америки», я не придумал ничего особенно оригинального, — писал Б. П. Шульберг, сочинявший рекламные слоганы и сценарии для проекта «Феймес Артисте» (это ему принадлежит сценарий фильма «В карете епископа»). — Я просто выразил в двух словах те чувства, которые испытывали к ней американцы. Однажды я стоял у кинотеатра и смотрел на людей, покупавших билеты, чтобы увидеть Мэри в одном из ранних фильмов по моему сценарию. Одна пожилая пара остановилась перед афишей с кадром из этой картины. «Вот она, — сказал муж, — моя маленькая любимица». — «Она не только твоя любимица, она любимица всей страны», — сказала его жена. Тут-то меня и озарило». Так фраза «любимица Америки» попала в рекламу.

Пикфорд настаивает, что обязана этим титулом Д. Дж. Грауману, прокатчику из Сан-Франциско. Так или иначе, слова Шульберга о том, что образ Мэри сотворила сама публика, соответствуют истине. Культ «любимицы Америки» был уникален в своей невинности, интенсивности и безумии. И хотя Пикфорд сама участвовала в создании образа Маленькой Мэри («Пресса, — заметила она как-то, — такая же моя неотъемлемая часть, как и косметика».), масштабы собственной популярности поражали ее. «Люди считают меня своей личной подругой, — говорила она в

одном интервью. — Они следят за каждым моим шагом и хотят, чтобы я была в реальной жизни такой же, как и на экране». Ее поклонник, безработный Уильям Бартельс, привлек внимание толпы тем, что построил алтарь в честь Пикфорд в одном из нью-Йоркских парков. Он сказал полицейскому, арестовавшему его, что обожает Мэри Пикфорд, хотя и признал, что никогда в жизни не разговаривал с ней.

Сегодня поклонники стремятся установить какие-то отношения с обожаемым ими актером, нередко при этом прибегая к насилию или даже к убийству, и артисты безропотно принимают этот опасный феномен. Но никто из тех, кто снимался в немом кино, не мог знать, что фильмы настолько изменят психологию людей. Мэри испытывала озабоченность (достойна ли она такого поклонения?) и чувство вины (заслужила ли она это?).

Многие пишущие ей просили у нее денег. Некоторые подавали на нее в суд. Один из таких кляузников обвинил Мэри и Шарлотту в том, что, снимая квартиру, они забрызгали стены и мебель спиртным, позволили своей собаке сидеть на дорогой обивке и испортили пол, занимаясь стиркой. «Мы и в самом деле стирали, — призналась Шарлотта, а затем добавила с гордостью представительницы среднего класса: — Но мы стирали свое собственное белье, господин судья, а не брали его у других, чтобы заработать». — «А как насчет спиртного?» — спросил он ее. — «Спиртное стоит слишком дорого, чтобы поливать им стены», — с достоинством ответила Шарлотта.

В самом деле, они жили скромно, делали разумные вклады и держали все заработанные Мэри деньги на счете в банке. Пикфорд говорила журналистам, что в ее жизни ничего не изменилось. «Я начала работать с пяти лет». Она по-прежнему работала, и мало что менялось в ее жизни. Слава и деньги казались достаточно абстрактными понятиями; разумеется, она благодарила судьбу, но не ощущала себя богатой. Чтобы обеспечить себе достойную жизнь, Пикфорд пошла к Адольфу Цукору просить надбавку к жалованью.

Она имела все основания для этого требования. Беспрецедентная популярность Пикфорд во много раз увеличивала стоимость ее таланта. Кроме того, она являлась доверенной советницей Цукора, ибо никто из участников проекта «Феймес Артисте» не имел таких глубоких познаний в вопросах кино.

В Нью-Йорке, где снималось большинство фильмов с участием Пикфорд, она еженедельно появлялась на совещании, проводимом Цукором и Фроманом в театре «Лицеум», где располагался офис Фромана. Здесь они вместе решали, какие

роли она будет играть, кто займется продюсированием ее фильмов, кто напишет сценарий. Цукор тщательно контролировал свой бизнес. Фроман, обладавший энциклопедическим знанием бродвейского репертуара, являлся первоисточником информации по «знаменитым пьесам». На Мэри они полагались как на эксперта в области кино. «Рядом с ней я чувствовал себя неопытным учеником», — вспоминал Цукор.

Чтобы обсудить вопрос о зарплате, Пикфорд назначила ему встречу в нью-йоркском офисе. Рассчитав все ходы, она начала игру с признания в любви и уважении к нему как человеку, а затем произвела эффект взорвавшейся бомбы, сообщив, что ей предложили две тысячи долларов в неделю за съемки в фильме «Бриллиант с неба» — сериале в духе «Полина в опасности». Для фильма планировалось сделать двадцать три части, и он мог принести Пикфорд целое состояние. Вторая партия игры состоялась в ресторане за чаем. «Мэри, — с чувством сказал Цукор, — я хочу, чтобы вы поняли, что ваше счастье значит все не только для меня лично, но и для всей компании в целом. Что вы скажете, если я увеличу вашу зарплату вдвое?» Пикфорд, которая на самом деле всерьез не думала о съемках в сериале, почувствовала себя абсолютно счастливой. Шло время, а Цукор, к ее удивлению, будто и не собирался уходить из ресторана. Наконец стемнело. Цукор подвел ее к окну. На другой стороне улицы виднелся освещенный павильон. Позднее Пикфорд вспоминала, что там висел гигантский рекламный плакат фильма «Крылатые сердца», хотя, возможно, это был другой фильм. Куда важнее было то, что Мэри впервые увидела свое имя, написанное большими светящимися буквами. «Этот милый человек, — писала она позднее, — с такой трогательной заботой готовил свой сюрприз, а я отплатила ему тем, что попросила надбавку к жалованью».

Только Пикфорд могла назвать Адольфа Цукора «милым» и «дорогим». Все остальные называли его акулой, убийцей или Страшилой, такое у него было прозвище. Внешне Цукор казался весьма приятным человеком. Он обладал мягким голосом и безупречными манерами. Однако в его суровом взгляде сквозила пристальная наблюдательность хищника. В сочетании с очень коротко остриженной головой это делало его похожим на элегантного бультерьера. Бизнесмены общались с ним весьма осторожно, зная о его безжалостном нраве. «Цукор убивает, — писал один журналист, — а потом покупает труп у семьи покойника».

Но для Пикфорд он был «папой Цукором». В ответ он обращался к ней «дорогая и любимая». Мэри относилась как к

родным к его сыну и дочери, с которыми она познакомилась на ферме Цукора в предместье Найка, штат Нью-Йорк. На уик-энды туда приезжало от десяти до сорока человек, и только двое из них снимались в кино: Пикфорд и ведущий исполнитель мужских ролей Томас Мейган. Но только Мэри удалось за холодной внешностью Цукора разглядеть его доброе сердце. Она знала его как саму себя: ей было известно о лишениях, перенесенных им в детстве, о годах безвестности, о нехватке денег. Они хотели вместе царить в кино, используя в качестве рычага образ Маленькой Мэри. Это отвечало интересам Цукора. Мэри полагала, что он любил ее.

В любом случае, согласно новому контракту, Пикфорд получала тысячу долларов в неделю и теперь могла спать спокойно.

Казалось, Пикфорд идеально подходила для фильма «Золушка» (1914); ее героиня испытывает на себе все превратности судьбы и из нищеты попадает на самый верх. Но фильм получился довольно вялым. Там есть несколько удачных моментов, например, когда Мэри, не веря, что крыса превратилась в лакея, щекочет его, желая убедиться, что он настоящий. Хорош также эпизод, когда цифры на часах, играющих очень важную роль, сжимаются, словно ножки умирающего насекомого, едва стрелка достигает двенадцати. Но пассивной героине сказки не хватает энергии, являющейся важнейшим достоинством Мэри. Наблюдая за происходящим на экране, зритель внутренне надеется, что Золушка появится на балу в лохмотьях.

Оуэн Мур совершенно неуместен в роли принца. Его супругу обуял приступ жалости и слабости. Через несколько недель она добивается его участия в фильме «Госпожа Нелл» (1915). Это история о Карле II, которого играет Оуэн, и его любовнице Нелл Гвин. Пикфорд блестяще сыграла непривычную для нее роль аморальной женщины, полностью затмив мужа. Оуэн, за время их брака снявшийся почти в тридцати фильмах, оставался в тени славы Пикфорд. В 1916 году она рассказывала историю о своем друге, некоем актере по имени Фрэнк. «Он уже не был тем беззаботным счастливчиком, который ухаживал за никому не известной юной актрисой. Теперь он видел свою жену, окруженную толпами поклонников, шумными импресарио и назойливыми журналистами. Теперь никто ничего не знает о Фрэнке. Никто не спрашивает, чем он занимается. «Я всего лишь тень, — сказал он мне на днях, — тень от большого искрящегося огня».

По всей вероятности, они пытались жить вместе в Нью-Йорке,

где шла работа над «Золушкой» и «Госпожой Нелл», а также в Калифорнии. В ту весну Муры совершили повторное символическое бракосочетание в миссионерской церкви Сан Хуан Капистрано. Тогда пару пригласили на свадьбу режиссера Аллана Дуона и актрисы Полин Буш, но церемония превратилась в двойное торжество. «От бракосочетания, — говорила Мэри, — всегда ждешь красоты и изысканности, чтобы в будущем вспоминать о нем с гордостью». Несмотря на всю торжественность ритуала, супружеская жизнь Пикфорд не улучшилась. Вскоре в их лос-анджелесскую квартиру переехала Шарлотта, которая каждый день вставала в пять утра, чтобы приготовить завтрак для Оуэна. «Настоящая, лишенная эгоизма преданность редко оценивается по достоинству, — жаловалась Пикфорд позднее. — На протяжении всей моей карьеры я сталкивалась с тем, как люди платили за преданность черной неблагодарностью». Но Оуэн, будучи человеком своего времени, полагал, что завтрак ему должна готовить жена. Вместо этого он получал свою яичницу из рук той, которую считал жуткой лицемеркой. «Он всячески обзывал мою мать, — вспоминала Мэри, — и я сказала ему, что он должен попросить у нее прощения. Он ответил, что и не подумает извиняться». Кроме того, Мур жаловался, что его брак с Пикфорд стоил ему немалых денег. Мэри, которая старалась оплачивать все семейные счета и практически содержала мать, плакала от обиды.

Некоторые считают, что она выплакивала свои горести на плече у другого красивого мужчины. Это был Джеймс Кёрквуд, бывший актер студии «Байограф». В 1914 году он снял несколько фильмов для небольшой кинокомпании «Колониал». Чуть позже Цукор пригласил его снять девять картин с Пикфорд.

Они мгновенно сблизились. Как мужчина, Кёрквуд вполне соответствовал вкусу Пикфорд: яркий, непочтительный и беспутный. Он напоминал ей брата Джека, который вскоре стал собутыльником Кёрквуда. Джеймс Кёрквуд был высок ростом и обладал запоминающейся внешностью. Его ясные глаза привлекали к себе внимание. Он пил довольно много, но алкоголь лишь придавал ему очарования. О нем говорили, как об известном дамском угоднике.

Кёрквуд еще по «Байограф» запомнил строптивый нрав Мэри, не желавшей подчиняться Гриффиту. Но в то же время он знал, как она расцветает в благоприятной обстановке. Именно поэтому Кёрквуд стремился создать на съемочной площадке творческую, легкую и непринужденную атмосферу. Когда ему требовалось, чтобы Пикфорд заплакала, он садился с ней рядом и заводил речь о сердечных ранах, полученных ею в прошлом. Он всегда держал

под рукой музыкантов или фонограф для исполнения меланхоличных мелодий (это соответствовало традиции немого кино). Если же Пикфорд предстояло играть в веселых сценах, он шутил с ней или просил ее рассказать ему про Торонто. Иногда он доводил ее до бешенства своими насмешками. Она не любила, когда это делал Гриффит, но терпела от Кёрквуда.

Годы спустя Кёрквуд признался своему сыну, что их с Мэри связывала любовная связь и они даже подумывали о супружестве. Действительно, один из служащих Шарлотты впоследствии утверждал, что как-то она попросила его нагрянуть в квартиру некоего режиссера. В три часа утра он обнаружил там Мэри и увел ее оттуда. По слухам, этим режиссером был Джеймс Кёрквуд. Все люди, причастные к кино, поверили в это. Но Кёрквуд снимал «Золушку» и «Госпожу Нелл», в которых Оуэн играл в дуэте с Мэри. Несмотря на свободные нравы, царившие в кинематографической среде, трудно себе представить, чтобы Мур закрывал глаза на роман своей жены, дружески похлопывая Кёрквуда по спине. В гневе этот актер мог сделать все, что угодно. Актриса Мэдж Беллами, например, утверждает, что Оуэн Мур иногда наказывал Пикфорд плеткой. Эти сведения она якобы узнала из уст Шарлотты.

Сохранились пять фильмов с Мэри, поставленных Кёрквудом. До «Золушки» и «Госпожи Нелл» он снял фильм «Друг орла» (1914), где нашлась роль для Джека, сыгравшего ку-клукс-клановца, и для самого Кёрквуда: он похищал Мэри, а она яростно отбивалась от него («Если ты меня еще раз ударишь, — говорит он ей, — я или забью тебя, или зацелую до смерти»), Из этих пяти фильмов самой успешной оказалась картина «Лохмотья» (1915), в которой Мэри продемонстрировала все свое мастерство.

Ее героиня, Рэгс, бездомная маленькая нищенка, разгоняет мальчишек, которые мучают собаку, встревает в драку в баре и бьет по лицу мужчину за попытку дотронуться до ее волос. Однако она позволяет прикоснуться к ним Кейту (Маршалл Нейлан), своему возлюбленному. Он помогает Мэри причесаться, превращая дикую копну в прекрасные локоны. Сцена, в которой Нейлан слегка подравнивает волосы ножницами, полна эротического подтекста. Позднее Рэгс приглашает Кейта позавтракать с ней и готовит самую роскошную трапезу, которую только позволяет ее бедность. К несчастью, ее отец, городской пьяница, съедает все еще до прихода Кейта. На столе остаются одни объедки, и Рэгс говорит своему возлюбленному: «Я так проголодалась, что не дотерпела до твоего прихода». Потом она наблюдает затем, как Кейт с жадностью голодной собаки

уплетает остатки завтрака. Историк кино Джеймс Кард сравнивает эту сцену с обедом в «Золотой лихорадке» (1925) с участием Чаплина.

Еще большее сходство с фильмами Чаплина прослеживается в картине «Найденыш» (1916). Героиня Пикфорд, сирота Молли, сооружает в парке что-то вроде конуры, перевернув вверх ногами тачку, и спит в ней вместе с бездомными собаками. В самом лучшем эпизоде живодер преследует одного из псов Молли. В отчаянии девочка бросается к собаке и падает на нее всем телом. Сеть, брошенная ловцом, накрывает их обоих. Пикфорд в сети — превосходный образ бедного, несчастного человека. Здесь мы находим поразительную параллель с фильмом Чаплина «Собачья жизнь» (1918). Фактически все полнометражные картины Мэри полны сцен в духе Чаплина. Однако в 1915 году Чаплин только начинал исследовать жанр. В те годы искусство едкой комедии олицетворяла Пикфорд.

Пикфорд впервые увидела Чаплина в середине 1910-х годов, когда обедала с Шарлоттой в ресторане. Актер что-то писал, сидя за столом. Мэри решила, что он, возможно, сочиняет стихотворение, так как в реальной жизни Чаплин походил не на бродягу, а на эстета. Однако спустя минуту она услышала, как Чаплин сказал Маку Сеннету, что подсчитывает свои доходы на следующий год, и они должны составить триста пятьдесят тысяч долларов. Эта сумма намного превышала те, которые он получал за свои первые фильмы. Сеннет платил ему сто пятьдесят долларов в неделю за роли в комедиях. Мэри считала эти фильмы про полицейских слишком шутовскими. Прочитав один из сценариев Сеннета, она сказала ему: «Вам нужно заменить всех полицейских на частных детективов. Вот кто действительно ведет себя скандально».

Ленты Сеннета отличала подчеркнутая неуважительность. Он намеренно издевался над представителями власти. Фильм «Кинстоунские полицейские» показывал, что в полиции служат одни идиоты. Так, люди, до сих пор считавшие кино вульгарным развлечением, приводили в качестве примера именно «Полицейских».

Зарождающаяся кинематографическая общественность, презираемая бродвейской аристократией, формировала собственную элиту. Работы кинстоунских комиков, а в 1913 году Чаплин входил в их число, считались грубыми и второсортными. Официально познакомившись с Чаплином на балу, Мэри ужаснулась, когда увидела, как он босиком пародирует актера Дж. Уоррена Керригана. Она сочла это неприличным. (Чаплин

передразнивал всех, в том числе и Пикфорд, которая, возможно, знала об этом). Кроме того, ей не понравилось его рукопожатие. «Его ладонь похожа на холодную рыбу», — сказала она.

Возможно, здесь не обошлось без ревности, так как популярность Чаплина стремительно набирала обороты. Все больше людей пытались подражать его походке. В 1915 году поклонники могли купить в магазине полный костюм Чаплина, включая золотой зуб, накладные усы и рулон бутафорских денег. Имея все это, можно было принять участие в соревновании двойников Чаплина, которые проходили по всей стране. В июле более чем в тридцати кинотеатрах на Манхэттене шли исключительно фильмы с Чаплином.

В том же году Чаплин перешел в компанию «Эссени», где начал разрабатывать патетический, галантный стиль игры. Это лишь увеличило силу его притягательности. Когда в феврале 1916 года Чаплин заключил контракт с компанией «Мьючуал», он начал зарабатывать очень большие деньги. За съемки в двенадцати фильмах, которые должны были выйти в течение года, он получал десять тысяч долларов в неделю и еще надбавку в сто пятьдесят тысяч долларов за исполнение песен со сцены. Эта сумма не давала Мэри покоя. Чаплин, этот «дешевый, вульгарный комедиант», зарабатывал больше, чем она, снимавшаяся чаще, чем он. За пару лет Чаплин снялся лишь в дюжине фильмов из двух частей, в то время как Мэри сыграла в шести картинах в 1914 году и в девяти в 1915-м — и все они состояли из пяти частей.

Но на этом огорчения не закончились. В 1914 году Цукор подписал контракт с бродвейской актрисой Маргарит Кларк. Рост Кларк достигал четырех футов десяти дюймов, а весила она девяносто фунтов. У нее были огромные темные глаза, детское лицо и самые маленькие ножки, какие Мэри только когда-либо видела. И хотя в кино вскоре появилось множество актрис, подражающих Пикфорд, ее шокировало то, что Цукор создает образ новой артистки. Некоторые критики даже считали Мэри Пикфорд женщиной типа Кларк.

«Ее манерность очаровывала», — восторгался один из почитателей, поддавшийся обаянию нежных ручек и тонкой шеи. Позднее Мэри признавала, что на Юге Кларк пользовалась большей популярностью, чем она. Кроме того, Пикфорд обнаружила, что уже не может претендовать на роль каждой уличной девчонки в фильмах по сценарию Цукора. В частности, в 1915 году она хотела получить роль в картине «Принц и нищий», но Цукор отдал ее Кларк. Ситуацию осложняло еще и то, что Шарлотта, ненавидевшая Кларк, враждовала с Корой, сестрой

Кларк, и ее менеджером. Джек не хотел оставаться в стороне и тоже ввязался в конфликт. Заключив контракт с Кларк, Цукор, казалось, намекал, что Мэри Пикфорд не является незаменимой актрисой.

Но в январе 1915 года Пикфорд доказала свою незаменимость, подняв ставки и запросив зарплату вдвое больше, чем прежде. Она ее получила. Еще важнее было то, что она начала получать прибыль от своих фильмов. Вместо того чтобы опустошать закрома проекта «Феймес Артисте», Цукор увеличил свои доходы, заключив более жесткую сделку с «Парамаунт», которая, в свою очередь, обложила налогом прокатчиков фильмов. Последние ворчали, но исправно платили по более высоким тарифам. Вскоре Мэри обнаружила, какую важную роль она играет в кинопроизводстве.

С появлением полнометражных лент на смену никельодеонам пришли большие чистые кинотеатры с колоннами, флагами и орлами, что добавляло кино престижа. Со временем кинотеатры становились все более роскошными, по мере того, как кинобизнес расширялся. Повсюду возникали настоящие дворцы — храмы немого кино. Зрители восхищались гобеленами, статуями, зеркалами, позолоченной мебелью, канделябрами и куполами. Целая армия швейцаров в нарядной униформе кланялись, щелкали каблуками, принимали билеты, а затем провожали зрителей к их местам, которых в некоторых залах насчитывались тысячи, включая балконы и ложи. На протяжении показа фильма играл оркестр или огромный орган.

Шофер Пикфорд обычно вез ее мимо Стрэнда, где, на углу Бродвея и 47-й улицы, сиял огнями самый известный кинотеатр. Этим же путем она возвращалась со студии «Феймес Артисте» в свою квартиру на углу Бродвея и 91-й улицы, в которой жила вместе с Шарлоттой. Летом 1915 года Пикфорд с удовольствием наблюдала за людьми, толпящимися у кинотеатра. Но после того, как прокат фильма «Лохмотья» закончился, это место опустело.

В те дни «Парамаунт» продавала фильмы студии «Феймес Артисте» по принципу «блокбукинг»: прокатчик не имел права выбора, и ему предлагались фильмы оптом на один сезон. В полудюжине фильмов играла Мэри, и кинотеатры с готовностью приобретали такие картины не глядя. Пикфорд не знала, что доходы с ее лент компенсируют недостаточные сборы от других фильмов, пока однажды не заглянула в кинотеатр на Стрэнд. Половина музыкантов в оркестре отсутствовала. «Что касается балкона, — язвительно вспоминала Пикфорд, — то по нему можно было выстрелить из пушки и не задеть никого». Срок ее контракта заканчивался в январе, и в тот вечер она пришла домой

в глубокой задумчивости.

На следующий день Мэри вежливо осведомилась у Цукора, сколько заплатил Стрэнд за прокат фильма «Лохмотья». Он осторожно ответил ей, что получил три тысячи долларов. Тогда Пикфорд осведомилась, сколько «Парамаунт» запросила за следующую картину. Цукор вздохнул, заглянул в учетные книги и назвал сумму в две тысячи восемьсот долларов. Мэри поблагодарила его. Все стало ясно: имя Пикфорд использовалось для извлечения прибыли из убыточных фильмов.

Она задумалась о природе возникновения посредственных картин. У Цукора возникла неудачная мысль увеличить популярность Мэри во всем мире, снимая ее в ролях иностранок. Пробным шаром стал «Маленький друг» Кёрквуда. Там Пикфорд и фала индианку в вялой, неодухотворенной манере, характерной для ролей служанок в фильмах студии «Байограф». Она пробовала развеять мрачную атмосферу комическими трюками, но картину все равно приняли плохо. Критиков шокировали костюм Мэри и ее длинный черный парик.

В этом же году она весьма неудачно снялась в роли мадам Баттерфляй. Режиссер фильма, Сидни Олкотт, требовал от Пикфорд японской сдержанности; она же хотела сыграть по-американски. Само собой, их спор вылился в ссору, после чего Олкотт отказался снимать картину. «Я дрожала от гнева», — вспоминала Мэри. Позже она собрала руководство компании и сказала, что сама сможет снять фильм с помощью съемочной группы и актера Маршалла Нейлана, исполняющего главную роль. В этот момент появился Олкотт, до этого скрывавшийся среди декораций. «Он заверил меня, что никто, кроме него, не сможет снять «Мадам Баттерфляй». Теперь начала капризничать Пикфорд. Работа над картиной затянулась, истощив бюджет. Частично все это происходило по вине Мэри. Она вела себя как избалованная звезда, находила какие-то недостатки в костюме, отказывалась носить туфли и называла фильм «Мадам Улитка». Но в конце концов она согласилась играть роль так, как велел ей Олкотт. Ее поклонники пришли в ужас: куда подевалась Маленькая Мэри? Пикфорд решила, что впоследствии ей стоит избегать людей с таким негибким характером, как у Олкотта.

В мае 1916 года она и Цукор обсуждали условия нового контракта. «Личные чувства, — отмечал Уилл Ирвин, помощник Цукора, — не играли никакой роли, когда разговор шел о делах. Иначе они перестали бы уважать друг друга». Тем временем вся кинопромышленность наблюдала за ними, стремясь соблазнить актрису лестью и деньгами. Одно из самых интересных предложений сделала американская табачная компания, которая

намеревалась заняться кинобизнесом. К Мэри также поступили предложения от основанной год назад компании «Триангл», от Карла Лемля, главы концерна «Юниверсал», и от Альберта И. Смита из «Витограф». Последнее предложение понравилось Мэри, и она, по слухам, уже хотела подписать контракт, но внезапно попросила показать ей новорожденного сына Альберта Смита. «Давайте сначала покончим с делом», — сказал он ей. Мэри, которая стремилась к таким же семейно-дружеским отношениям, которые она поддерживала с Цукором, резко заявила: «В таком случае, я никогда не увижу его».

Наконец компания «Мьючуал», где работал Чаплин, подняла ставки до миллиона долларов. Адольф Цукор отказался выплачивать такую сумму. «Я согласен давать вам половину доходов от ваших фильмов и право голоса в выборе сценариев, — сказал Цукор. — Я также гарантирую вам десять тысяч долларов в неделю. Я не могу дать вам большего, Мэри».

Она приняла его предложение.

Похоже, что решающую роль тут все-таки сыграли личные отношения. «Мы с ним одинаково мыслим, — сказала однажды Пикфорд о Цукоре. — Мы держались вместе как в худшие, так и в лучшие времена, и я в нем уверена». Она доказала свою преданность, когда нью-йоркский офис «Знаменитых актеров», находящийся между магазином подержанных товаров и китайской прачечной на Западной 26-й улице, сгорел дотла 11 сентября 1915 года. Студия занимала три верхних этажа бывшего оружейного склада. Пожар начался на втором этаже, в помещении канатной фабрики. Пока грузовики пожарной команды пытались проехать по узкой улице, заполненной лошадьми и повозками, пламя объяло все здание. Пикфорд стояла на улице рядом с Цукором и плакала. Цукор тупо смотрел на мостовую. «Спасибо, — сказал он прохожему, который выразил ему сочувствие, и посмотрел на пламя. — Мы построим студию лучше этой». Мэри показалось, что в этот момент по бесстрастному лицу Цукора пробежала тень страдания.

Подписав контракт 24 июня 1916 года, Мэри стала первой актрисой, которая не только снималась в фильмах, но и участвовала в процессе кинопроизводства. Она основала «Пикфорд Фильм Корпорэйшн», вошедшую в состав проекта «Феймес Артисте». Теперь их с Цукором связывали отношения не начальника и подчиненного, а партнерские. Шарлотта входила в состав управляющих и защищала интересы Мэри. Если Пикфорд не нравилась какая-то роль, она могла апеллировать к совету директоров. Кроме того, Мэри имела право голоса во время съемок фильма наряду с режиссером. Ее слово являлось законом,

когда речь шла о выборе режиссера, который, понятно, должен был разделять ее взгляды на тот или иной снимающийся фильм. Пикфорд сама отбирала съемочную группу и занималась рекламой.

Согласно новому контракту, от нее требовалось выпускать не больше шести фильмов в год, что предполагало улучшение их качества. Кроме того, меньшее количество фильмов обеспечивало больший спрос и, в конечном счете, большую прибыль.

Что до доходов самой Пикфорд, то Цукор согласился платить ей полмиллиона долларов в год или половину суммы от прибыли, которую принесут фильмы, если она окажется больше. Так как контракт заключили на два года, она имела гарантии, что получит как минимум миллион долларов. Такие заработки считались беспрецедентными. Цукор также предложил распространять ее фильмы через «Арткрафт», специальный отдел «Парамаунт», не поставлявший ленты оптом. Это освободило Пикфорд от обязательств, из-за которых, по мнению Мэри, ее фильмы продавались хуже, чем другие. В дополнение ко всему она получала премию в триста тысяч долларов и различные привилегии — пресс-атташе, секретаря, личный офис в Нью-Йорке и возможность путешествовать в вагоне первого класса на Запад для зимних съемок. По одному из условий контракта Цукор обязался выплатить Мэри десять тысяч долларов с 29 мая по 24 июня. Она и Шарлотта в течение четырех недель обдумывали контракт.

Спустя несколько десятилетий Чаплин писал: «Меня поражала деловая проницательность Мэри. Она знала все статьи законов и легко оперировала ими». Но, подверженный предрассудкам своего времени, он считал, что женщине не к лицу такие качества, тем более если эта женщина — белокурая маленькая девушка с внешностью подростка. Женщине надлежало царить в искусстве, а бизнесом занимались мужчины. Многие представительницы слабого пола разделяли этот предрассудок: «Как может эта крошка с золотистыми локонами рассуждать о деньгах!» — недоумевала Линда Андерсон.

Даже комплименты в адрес Пикфорд («Такая женственная, Мэри Пикфорд по-мужски подходит к бизнесу») отражают половую дискриминацию того времени. «Мэри самая практичная женщина из всех, которых я знал, — отмечает режиссер Эрнст Любитч. — Она говорит о деньгах, обсуждает контракты и необыкновенно быстро принимает важнейшие решения». Затем он с удивлением заявляет, что «это не мешает ей играть нежные и чувственные роли в кино». Намеки на то, что женщина, которая может не только чувствовать, но и здраво размышлять, — явление

ненормальное, превращали Пикфорд в двуглавого монстра.

«Не думаю, что у разума есть пол», — говорила Мэри. Чем больше судачили о ее практичности, тем отчаяннее она защищалась. «На самом деле я не так уж сильно люблю деньги. Просто я всегда опасалась, что в один прекрасный момент публика поймет, что я вовсе не гениальная актриса, а просто пухлая маленькая женщина». Относительно своего возвышения в иерархии киноиндустрии она признавалась: «Откровенно говоря, мне это никогда не нравилось. Я не люблю бизнес. Вид пишущей машинки угнетает меня. Иногда кажется, что она только и ждет, чтобы вас укусить». Она говорила о своей незащищенности: «Да, я вела дела с мистером Цукором и другими партнерами. Но необходимо иметь в виду, что жизнь артиста на экране очень коротка. С ним может случиться все, что угодно, например, тяжелая болезнь. Но самая главная опасность — это, разумеется, потеря популярности. Надо ковать железо, пока горячо». А что касается «скучных собраний», то ей приходилось терпеть их: «Я занималась бизнесом, чтобы защитить то, что я любила, мою работу».

Однако многие в киноиндустрии настаивали, что деловая проницательность Пикфорд плохо отразилась на образе Маленькой Мэри. Прямолинейнее всего высказался Чаплин, назвав ее «любимицей американского банка». Мэри ненавидела это прозвище, сохранившееся за актрисой до конца ее дней.

# «Маленькая американка»

Новый контракт Пикфорд явился поворотным пунктом не только в ее жизни, но и в жизни Цукора. Ради того, чтобы позволить себе иметь кинозвезду такого ранга, ему пришлось заключить сделку с одним из самых крупных своих конкурентов. 17 июня 1916 года проект «Феймес Артисте» слился с «Фичер Плей Компани» Джесса Л. Ласки, породив на свет крупнейший киноконцерн в мире.

«Фичер Плей Компани», в отличие от «Знаменитых актеров», создавалась поспешно. Начинавший кларнетистом, Ласки стал бродвейским антрепренером. Его сводный брат, Сэм Голдфиш (позднее он поменял фамилию на Голдвин), был коммивояжером, продававшим перчатки и обожавшим кино. По словам Ласки, они с братом основали компанию, чтобы помочь Сесилю Б. Де Миллю, младшему представителю известной бродвейской семьи.

Отец Сесиля, Генри К. Де Милль, написал вместе с Дэвидом Беласко пьесу «Основная линия», которую Беласко поставил в 1886 году. Она принесла ему первый успех. Совместная работа продолжилась, так что можно сказать, что Сесиль и его старший брат Уйльям выросли на коленях Беласко. Хотя отец на смертном одре умолял братьев, чтобы они не связывались с театром, они не послушали его. В конце концов, им помогал сам Бродвейский Епископ. Уильям стал драматургом, в то время как Сесиль, мастер на все руки, работал в его тени. Он сыграл небольшую роль в «Уорренах» (Артура, старшего брата героини Пикфорд), в то время как Уильям приобретал все большую известность.

Сесиль оказался на дне в 1910 году. Он написал пьесу «Возвращение Питера Гримма» и показал ее Беласко, с которым больше не встречался. На следующий год он с удивлением узнал, что на Бродвее состоялась премьера этой пьесы. Беласко переписал ее начисто и числился в афише единственным автором. Выступая перед зрителями, он заявил, что идея пьесы пришла к нему после того, как его посетил призрак матери. «Возможно, он действительно верил, что «Возвращение Питера Гримма» в большей степени его произведение, чем мое», — писал Де Милль. Племянница Сесиля, Агнес, полагала, что Де Милль всю свою жизнь «сначала доказывал, что он такой же умный, как его брат, потом, что он такой же умный, как Беласко, и, наконец, что он умнее всех».

Ласки поставил несколько пьес Сесиля на Бродвее. Эта пара регулярно вместе обедала в Нью-Йорке, но в 1913 году Сесиль заявил: «Я ухожу. Тебе хорошо на Бродвее — ты здесь

преуспеваешь. Но я не могу жить на те гонорары, которые получаю; мои долги все растут, и я хочу бросить это дело. Кроме того, — добавил он, — в Мексике началась революция». Ласки с тревогой слушал Де Милля, который говорил о войне как о стимулирующей перемене в жизни. Наконец он предложил Сесилю альтернативу: они создадут компанию, в которой Ласки станет продюсером, Де Милль — режиссером, а Голдвин займется прокатом фильмов. Голдвин давно говорил Ласки об этой идее, заверяя, что делать фильмы куда прибыльнее, чем торговать сосисками, о чем Ласки всерьез подумывал. После недолгих уговоров Ласки добился от Сесиля согласия, и партнеры подписали сделку на обратной стороне меню.

Ласки, который устал от водевилей и давно мечтал перейти к какому-нибудь более престижному жанру, намеревался выпускать серьезные фильмы. Его первым фильмом стал «Бабник» (1914), снятый в духе вестерна (ковбоев можно было снимать на природе и при естественном освещении, что не требовало особых затрат) и с участием Дастина Фарнума, популярного театрального актера. По наивности, Ласки послал Сесиля и съемочную группу в Аризону, «настоящую страну индейцев», но Де Милль не нашел там ни индейцев, ни подходящей местности. Он прислал из Калифорнии телеграмму следующего содержания: «Хочу, чтобы мне сняли амбар в Голливуде за семьдесят пять долларов в месяц». Голдвин очень разозлился, и они с Ласки отправили Сесилю осторожную телеграмму, где настаивали, чтобы он «не вступал в долгосрочные отношения». Сесиль немедленно оборудовал в амбаре офис, зал для съемок и гримерную. К 1917 году партнеры намеревались стать миллионерами.

Самым большим успехом Ласки стала сделка с Беласко. Такие известные постановки Беласко, как «Девушка золотого Запада», «Роза ранчо» и «Уоррены из Вирджинии» с Бланш Свит в главной роли, были экранизированы в амбаре на углу улиц Селма и Вайн в Голливуде. Между тем Цукор наблюдал за деятельностью Ласки, словно кот, затаившийся у мышиной норы. Цукор не видел в нем угрозы, поддерживал с ним дружеские отношения, а в 1916 году предложил объединить компании.

И Ласки, и Цукор распространяли свои фильмы через «Парамаунт»; вместе они поставляли более трех четвертей от количества всех картин. Им обоим не нравились условия «Парамаунт» — аванс в тридцать пять тысяч долларов за каждый фильм и шестьдесят пять процентов от дохода. Цукор после заключения нового контракта с Мэри знал, что ему придется снова выбивать деньги из прокатчиков, чтобы платить ей. Но он также догадывался, что «Парамаунт», возможно, не захочет делать

отчисления. Заключив союз за пять дней до того, как Пикфорд подписала контракт, «Феймес Артисте» не только увеличила свои капиталы, но и, объединив акции, взяла под контроль «Парамаунт». В кресло президента объединенной компании сел Цукор, пост вице-президента занял Ласки, главным режиссером стал Сесиль, а председателем правления — Голдвин. Должность главы мощнейшего концерна, несомненно, сделала Цукора королем в мире кино.

Но Мэри ненавидела это соглашение; ей казалось, что новые партнеры суют нос в чужие дела. Она не хотела верить, что идея слияния первой пришла в голову Цукору. Ей казалось, что Цукор находился «в полной прострации. Друзья, помощники и родственники уговаривали его, и он как бы раздвоился». Вместо небольшой «семейной группы, решавшей свои вопросы по-домашнему, появилась огромная машина — холодная, автоматическая и безликая». Мэри питала особую неприязнь к Голдвину, который позднее жаловался на «липких родственников, торчащих по ту сторону экрана и следящих за тем, чтобы все было по справедливости».

Он намекал на Шарлотту. Матери-одиночки, некогда позволившие своим детям выйти на сцену, ни на шаг не отходили от своих чад, зорко наблюдая за их нравственностью и банковскими счетами. Шарлотта была именно такой матерью. На «Байограф» она держалась в тени, причесывая Мэри и отбирая для нее предметы туалета. Теперь она присутствовала на съемках, топая ногой во время опасных трюков и иногда возражая режиссерам. Мэри часто высмеивала мать в таких случаях, но доверяла ей в финансовых делах.

Голдвина также раздражали амбиции Пикфорд; он жаловался, что «зачастую больше времени уходит на то, чтобы подписать контракт с Мэри, чем на съемки фильма с ее участием». «Боже мой, — шутил он, наблюдая, как она приближается к съемочной площадке. — Она зарабатывает десять тысяч долларов в неделю и не спешит на съемки. Да она должна бежать туда бегом!» Ситуация обострилась до предела, когда Мэри однажды зашла к Цукору, чтобы обсудить очередной контракт. В середине разговора Цукор нажал кнопку под письменным столом. Появился мальчик на посылках и заявил, что Мэри должна в чем-то отчитаться перед Голдвином. Взбешенная Пикфорд прикусила губу. «Что за чепуха?» — спросил Голдвин, спустя некоторое время войдя в кабинет. «Это вовсе не чепуха, — отрезала Мэри. — Я заключила соглашение с мистером Цукором, которое, полагаю, не должно касаться вас. Мы с мистером Цукором сами решим, что нам делать».

«Но послушайте», — начал Голдвин.

«И в следующий раз, — спокойно продолжала Мэри, — пожалуйста, не присылайте ко мне своих посыльных. Если захотите видеть меня, приходите сами. До свидания».

Пикфорд все меньше удовлетворяли ее фильмы. В этом смысле она всегда критически относилась к себе и могла проклясть кого угодно за плохой отзыв о ее картине в печати. Постепенное уменьшение численности зрителей в кинозалах на протяжении всего 1916 года внушало ей серьезные опасения. Мэри не нравился фильм «Хулда из Голландии» (1916, фильм утерян): «Должна сказать, что танцы в деревянных башмаках — это довольно дикое занятие».

Фильмы с Пикфорд, выходящие по шесть штук в год, уступали по яркости ее таланту. Поначалу критики ожидали чего-то большего. Однако ко времени слияния компаний даже экспансивный Джулиан Джонсон понял, что проблема Мэри заключалась в отсутствии приличных сценариев. Он полагал, что, объединившись, «Феймес Артисте» и Ласки улучшат качество кинопродукции. Пикфорд решила, что пора воспользоваться своим правом отбирать сценарии и режиссеров. Но здесь ее подстерегала неудача.

Фактически она сразу же приняла ошибочное решение, когда одобрила кандидатуру Джона Эмерсона в качестве режиссера фильма с ее участием «В пыли» (1916), действие которого происходило в Индии. Новичок в кинобизнесе, Эмерсон хотел отличиться. Но он оказался настолько податливым, что Мэри прониклась к нему презрением. Возможно, она просто не любила эту картину, действие в которой оживляется только в финале. Сегодня критики расценивают «В пыли» как одну из худших лент Пикфорд. Но больше всего Мэри поразила незначительная прибыль от картины. Позднее она обвинила в этом руководство концерна.

«Новые хозяева», как называла Ласки и Голдвина Пикфорд, пристально следили за ней, когда в 1916 году она приступила к работе над фильмом «Гордость клана» (1917). В картине рассказывается типичная для героинь Пикфорд история: богатые родители находят своего ребенка-беспризорника. К сожалению, его играет не Мэри, а Матт Мур, брат Оуэна, возлюбленный ее героини, которая вынуждена покинуть его. Как продюсер, Пикфорд, вероятно, отметила его слабую игру и даже попыталась сместить акцент на свои комические трюки. Но это не дало нужных результатов; кроме того, Мэри опасалась недовольства сторонников Ласки. В связи со всем этим вполне объяснима

радость Пикфорд, когда она начала сниматься в фильме «Бедная маленькая богачка» (1917), почувствовав, что ей наконец-то досталась настоящая жемчужина.

В основу сценария легла пьеса Френсис Марион, с которой Мэри вскоре подружилась. Весной 1914 года она прибыла на студию «Знаменитых актеров» в Калифорнию, надеясь показать Пикфорд афиши, которые сделала сама. В кабинете редактора она встретила лишенную всякой претенциозности молодую женщину с полотенцем на голове, повязанным на манер тюрбана. Растерянная Марион затаила дыхание, а Пикфорд сразу перешла к разговору. Художница отметила «необыкновенную наблюдательность в пристальном взгляде, который проникал вам в самую душу и читал ваши мысли, словно они были вырезаны на камне». Мэри тогда сделала одно довольно необычное замечание: «В детстве я частенько пряталась от реальности в мире грез. К несчастью, взрослея, мы понимаем, что от реальности нам не уйти». Она с любовью говорила о Гишах: «Я обнаружила, что дружба часто поддерживает нас, когда мы терпим неудачу в любви». Внезапно Марион поняла смысл этой фразы. На одном приеме она слышала, как Оуэн говорил о «неглубоком, незначительном таланте Мэри». «В статьях о Пикфорд, которые я читала, ее ни разу не называли миссис Мур. Боюсь, что не могу вспомнить ни одного ее интервью, где шла бы речь о ее романе или браке с Оуэном Муром. Означало ли это, что между ними не существовало по-настоящему близких отношений?»

К 1915 году Марион нашла свое призвание. Она стала писать сценарии для Мэри Пикфорд (ее первая работа — «Госпожа Нелл»). И хотя вскоре Марион приобрела большую популярность в Голливуде, она особенно любила работать для Пикфорд. Они так сблизились, что с 1916 по 1917 год Марион вела в газете колонку о ней под названием «Ежедневные разговоры». Там Пикфорд говорила о своей жизни, кино, морали и отвечала на вопросы читателей. В «Ежедневных разговорах» находилось место правде, полуправде и откровенной лжи. Однако некоторые забавные истории из жизни Мэри звучат вполне убедительно, особенно когда она отвечает на вопросы читателей. «Актрисы, — пишет Пикфорд, — не считаются с мнением мистера Сентименталиста, который заявляет: «Вы мой идеал и я безумно влюблен в вас». В одном из писем Мэри спрашивают о ее возрасте: «Ведь вы чуточку постарше, чем утверждаете» В приступе гнева Пикфорд отвечает: «Вы прикажете мне послать вам в качестве доказательства семейную Библию, мисс Проницательная?» «Да, я замужем», — кратко сообщает она

другому читателю. И ничего больше, поскольку образ Мэри не нуждался в присутствии Оуэна.

В «Бедной маленькой богачке» Пикфорд и Марион добавили новую черту к имиджу Мэри. Здесь она предстает не девушкой-подростком, а просто ребенком, милым и чистым. Но это не детский фильм. Точнее, он обращен как к детям, так и к взрослым. В те времена все смотрели эту картину. В викторианскую эпоху существовал подлинный культ детства. Люди обожали сентиментальные картины, изображавшие розовощеких кудрявых малышей, окруженных щенками, птичками и котятами. Поздравительные открытки украшались херувимами. Поэтому нет ничего удивительного в том, что зрителям нравились актрисы с детской внешностью, такие, как Пикфорд, Гиш, Маргарет Кларк, Мэри Майлс Минтер, Мей Марш и другие. Не зря Мэри часто позировала перед камерой рядом с котятами, щенками и птицами в клетках.

Как и бродвейские театры, немое кино часто обращалось к детской классике. В десятках фильмов фигурировали энергичные сироты, будто сошедшие со страниц книг Л. М. Монтгомери и Фрэнсиса Ходжсона Барнетта. Зрители узнавали и любили персонажей, окружавших таких детей, — суровую старую тетку, которая никогда не улыбалась, или матрону из высшего общества. Публика знала, что все они в конце концов растают, столкнувшись с юмором и добродетелями героини. А очаровательная крошка со временем превращалась в красавицу, находила любящего жениха и обретала все блага жизни.

В «Бедной маленькой богачке» Пикфорд играет непривычную для себя роль. Ее героиня Гвендолин богата. Она — пленница в собственном доме, где за ней приглядывают многочисленные слуги. Родители почти не уделяют ей внимания. Гвендолин лишена самых простых удовольствий, доступных ее ровесникам: она не играет с другими детьми, не видит близких и не ходит гулять (запрещено: ее могут похитить). Ее мать постоянно занята. Однажды, когда Гвен не спится, две служанки случайно дают ей вместо снотворного яд, и она едва не умирает. Теперь потрясенные родители готовы дать дочери любовь, которой ей так не хватало. Кроме того, они строго следуют предписаниям врача: возят ее в деревню, позволяют носить легкие платья, бегать босиком и лепить пирожки из грязи. «О! — радостно восклицает Гвендолин. — Я обожаю грязь!»

Большинство людей сохраняют лишь смутные воспоминания о детстве. Какие-то чувства или настроения могут остаться с нами, но мы уже не способны ощущать мир так, как в детстве. Но порой художникам удается создать довольно верный образ

ребенка со всей чистотой и свежестью его ощущений. В кино это иногда получается у Стивена Спилберга. Больших успехов в этом достиг Франсуа Трюффо. В 1921 году Ричард Бартельмес, уже взрослый человек, талантливо играл подростков. Но мало кому из артистов искусство перевоплощения давалось так легко, как Пикфорд. Изображать на экране подростка было ее второй натурой. Физически она очень подходила для детских ролей — маленькая, с несколько великоватой для ее тела головой. Она таскает плюшевого медвежонка за ногу, беззаботно прыгает, посылает воздушный поцелуй так, словно действительно целует, и непроизвольно засовывает палец в рот. Она увлеченно танцует, воображая себя артисткой.

Но все это походило бы на кукольное представление, если бы Мэри не умела воспроизводить внутренний мир ребенка, не тронутый мировоззрением взрослого человека. «Эта фаза моей жизни, — вспоминает она, — осталась непрожитой». В то время как она играла взрослых людей, ее собственное детство было спрятано в глубине ее души. Для того чтобы как-то выразить свою детскость, она использовала технику переворачивания монеты: резкий переход от гнева к слезам, от слез к скуке, от скуки к радости. Благодаря этому методу, ее героини-любовницы в фильмах «Байограф» получались забавными, капризными и неискушенными. Но для детских ролей все это подходило в самый раз. Дети легко переходят от плача к смеху и наоборот. В коротком эпизоде в школе из «Бедной маленькой богачки» Гвен, несмотря на свой страх перед учителем танцев, то сонно зевает, то трясется от смеха, пробует сосредоточиться (но у нее ничего не выходит), пытается выполнить указания учителя и, в конце концов, плачет навзрыд. Общий эффект получается довольно бесхитростным. Ребенок выглядит легко ранимым, открытым для влияния, жизнерадостным и не способным к лицемерию. В картине Мэри выглядит не выше пяти футов; художник-постановщик Бен Карре на съемках использовал мебель на две трети больше по размеру, чем обычная. Стилизованная режиссура Мориса Турнура рисует подчеркнуто мрачный мир Гвен. Слуги, например, ходят маршем, словно обезьяны, охраняющие замок злой колдуньи. В кошмарном бреду, вызванном ядом, девочка видит двуликую женщину с телом змеи.

Чтобы как-то развеять эту чрезмерно гнетущую атмосферу, сценаристка Френсис Марион и Пикфорд настояли на введении юмористических сцен. Они использовали довольно простые гэги: например, ребенок, садящийся на огромный пирог. Или взрыв хлопушки. Турнуру, который любил работать с маленькими, покладистого нрава актрисами (рядом с ними он казался себе

сильным и представительным), все это не понравилось. «Мадемуазель Пикфорд, — протестовал он, — покажите мне эти места в сценарии». Действительно, книга Элеонор Гейтс, как и бродвейская постановка, отличалась крайней меланхолией. «Этого нет ни в пьесе, ни в сценарии», — терпеливо повторял Турнур. Мэри укоряла его в отсутствии чувства юмора. «Да, я серьезный человек, — соглашался он, — и снимаю серьезные фильмы». Даже спустя годы он жаловался на кудрявую актрису, мешавшую ему работать. Что до Пикфорд, то в таких случаях она находила других режиссеров для своих лент. «Бедная маленькая богачка» заканчивалась ее улыбкой, пусть и натянутой.

Первыми эту картину увидели члены правления студии. Пикфорд и Марион присоединились к ним. Они нервничали, но ожидали триумф. Триумфа не случилось. Их комедийный шедевр был встречен гробовым молчанием. Когда зажегся свет, раздались неодобрительные голоса. Однако все понимали, что фильм должен появиться на экранах. По всей стране продавались билеты, и прокатчики ждали картину.

Люди из команды Ласки видели в Мэри стремящуюся к власти избалованную примадонну. Их неприязнь еще более усилилась, когда Пикфорд запретила им вход на съемочную площадку. Холодный прием фильма поразил ее в ахиллесову пяту. Актриса чувствовала себя виноватой. Она подвела «папу Цукора» и сама потерпела фиаско. Приехав домой, она в слезах легла спать. Марион также отправилась домой, залезла под кровать и рыдала там из-за того, что угробила карьеру Мэри Пикфорд.

Как и следовало ожидать, Цукор вызвал Мэри к себе, и она, съежившись от страха, вошла к нему в кабинет. Он сообщил, что назначает режиссером всех ее фильмов Сесиля Де Милля. Смысл этого решения был ясен. Сесиль рыл золото лопатой. Кроме того, накануне слияния компаний он дал понять, что, снимая фильмы, должен обладать всей полнотой власти. Теперь последнее слово оставалось не за Пикфорд, а за Де Миллем.

Де Милль был дородным, внушительного вида мужчиной, коренастым и с крепкими ногами. Он добился большего, чем Уильям, в 1914 году переехавший из Нью-Йорка в Лос-Анджелес, где ему понравилось.

Теперь старший брат писал сценарии для Сесиля, который появлялся на съемочной площадке в сапогах и бриджах для верховой езды. Сесиль экранизировал пьесы своего учителя Беласко («Роза ранчо» и «Девушка золотого Запада») и даже воссоздал его офис, который теперь походил на церковь со сводчатым потолком и витражами в окнах. В своих лентах он

уделял много внимания сексу и всякого рода скандалам, а его страсть к помпезности вылилась в создание эпических картин на библейские темы.

На съемочной площадке Де Милля сопровождала преданная свита, готовая по любому его жесту принести стул или записать какое-либо его высказывание. Они даже не позволяли ему одному купаться в Тихом океане, и когда он отправлялся поплавать, заходили в воду по грудь. Один мелкий чиновник говорил, что Сесиль «выглядел шикарно даже за письменным столом». Режиссеру, вероятно, понравился бы анекдот, который ходил по Голливуду: на небеса вызвали психиатра, потому что Господь вообразил себя Сесилем Де Миллем. При его появлении Пикфорд и Марион перешептывались между собой: «Вот идет божественный призрак. Следует ли нам пасть ниц, или достаточно просто преклонить колени?» На самом деле он произвел впечатление и на них. Они его побаивались.

Сесиль согласился работать с Мэри, но не пожелал прощаться со своей независимостью. «Генерал, командующий армией, — любил говорить он, — никогда не позволит корпусу снабжения самостоятельно решать, когда и кому поставлять необходимые припасы». В другой ситуации Пикфорд просто взорвалась бы в ответ на такое заявление. Но в этот момент, стоя в кабинете Цукора, она чувствовала себя не прославленной актрисой Мэри Пикфорд, а малышкой Глэдис, готовой встать на колени.

«Что ж, Мэри, — сказал Цукор сладким голосом, — будь умницей, возвращайся в гостиницу и отправь мистеру Де Миллю телеграмму, в которой ты объяснишь, что была плохой девочкой, но теперь готова во всем ему повиноваться». — «Да, мистер Цукор, — сказала малышка Глэдис. — Я очень сожалею обо всем, мистер Цукор». — «Поторопись и прочитай мне текст телеграммы по телефону, прежде чем ее пошлешь». Прикусив язык, Мэри направилась к дверям. «И побольше смирения», — добавил «папа».

«У меня нет никакого желания, — гласил текст телеграммы Пикфорд к Де Миллю, — вмешиваться в сценарий, подбор актеров и редактирование фильмов. Я полностью отдаю себя в ваши опытные руки». Она подписалась: «Покорная вам Мэри Пикфорд».

Позднее Мэри вспоминала о бесконечном рабочем марафоне, минутах блаженства и огромной тяжести, которая ложилась на ее плечи, если что-то получалось не так. Совершенно изможденная, она заявляла прессе, что хотела бы быть продавщицей и работать по десять часов в день за восемь долларов в неделю». За этот

период она снялась в двадцати четырех полнометражных фильмах. Разумеется, Пикфорд хотела делать деньги. Да и публика ждала от нее активной работы, чтобы получить доказательство того, что актриса действительно служит людям (спустя год «Фотоплей» с искренним изумлением отмечал, что Мэри позволила себе в течение двух месяцев не сниматься в кино). Но в то время, по сути, ей больше нечем было заняться. Оуэн мало интересовал ее. Даже зрители заметили, что у Пикфорд не все в порядке в семье. По слухам, однажды между ней и Муром состоялся такой разговор: «О, дорогой, — говорит Мэри мужу, — какую чушь они еще могут наплести про нас?» — «Что меня арестовали за избиение жены, или что ты сбежала с настройщиком органа, — смеется Оуэн. — Но разве нам не наплевать на это?» — «Наплевать», — говорит Мэри.

«Фотоплей» помещал юмористические картинки из их жизни. Мэри с обиженным видом выходит из автомобиля. Надпись под рисунком гласит, что ее муж выпил слишком много виски и не может вести машину. Другая карикатура намекает, что супруги не живут половой жизнью: «Мери и Оуэн скорее друзья, чем супружеская чета». И, наконец, Мэри, упав на колени, пытается закрыть руками мяч для игры в гольф, в то время как Оуэн собирается ударить по нему клюшкой. «Мэри такая нежная и добрая, что не может позволить, чтобы Оуэн ударил бедный маленький безобидный мячик своей большой гнусной клюшкой. В такой ситуации каждый захотел бы стать мячом для гольфа». Именно в этот период Пикфорд однажды высунулась из окна своего номера в одном нью-йоркском отеле и подумала, что могла бы прыгнуть вниз.

Однако примерно в 1917 году перед ней забрезжило авеню Надежды. В 1915 году Элси Джанис открыла нечто вроде салона для миллионеров, хористок и художников в своем особняке в Тарритауне на Гудзоне, к северу от Нью-Йорка. В середине ноября Джанис пригласила к себе Пикфорд, которая тогда снималась в Нью-Йорке. Мэри и Оуэн в довольно мрачном расположении духа отправились туда. Элси пригласила также Дугласа Фэрбенкса, некогда ведущего бродвейского актера, теперь снимающегося в кино. Он приехал в Тарритаун вместе с женой на модном автомобиле «Стутс Беркэт». Эта была подходящая машина для актера, славящегося своей галантностью и любовью к спорту. В бродвейской пьесе «Детеныш» он с кошачьей ловкостью и без видимого напряжения прыгал, а не бежал вверх по лестнице, чем приводил в восторг зрителей. В реальной жизни Фэрбенкс обычно не садился в автомобили, а запрыгивал в них.

На перекрестке Оуэн вышел из лимузина, чтобы уточнить

направление, и «Стутс Беркэт» остановился рядом с ними перед пешеходным переходом. Фэрбенкс и Мур обменялись приветствиями. Мэри мило улыбалась, сидя на заднем сиденье автомобиля. Машина Фэрбенкса казалась ей слишком шикарной. Она также успела заметить нежную белокурую Бет Фэрбенкс, сидевшую на ковре из шкуры леопарда.

На вечеринке Пикфорд охватила депрессия, однако она не подавала вида, смеялась и старалась сглаживать дурацкие выходки Оуэна. «Бедный Оуэн беспокоится по поводу своего нового контракта», — улыбалась она под пристальным взглядом мужа. Френсис Марион, тоже оказавшаяся в числе гостей, вспоминает, что Фэрбенкс сказал Мэри: «Вы и Чарли Чаплин — два гения, которых подарило миру кино». Щеки Пикфорд залились краской, но не потому, что Фэрбенкс льстил ей, а потому, что она увидела, как отреагировал на эти слова Оуэн: на его губах появилась горькая улыбка, граничащая с насмешкой. Она видела Фэрбенкса на сцене в пьесе «Джентльмен с Миссисипи» и двумя годами позже в фильме «Повседневные разговоры», но он не произвел на нее особенного впечатления. «Мне казалось, что он слишком эмоционален, — объяснила она. — Возможно, виной тому была моя нетерпимость».

До 1914 года Фэрбенкс ограничивался игрой в тривиальных бродвейских постановках, подобно многим, считая кино второсортным искусством. Но в конце года его начала обхаживать компания «Триангл», во главе которой стояли Д. У. Гриффит, Томас И не и Мак Сеннет. Фэрбенкс решил рискнуть и подписал контракт, хотя, будучи занятым в пьесе, не мог приступить к съемкам раньше следующего лета. Между тем репутация кино сильно возросла после выхода фильма Гриффита «Рождение нации», рассказывающего о Гражданской войне. Фильм вышел в 1915 году, и его техническая сложность, протяженность (тринадцать частей) и изобразительная сила поразили публику. Но некоторым фильм показался вредным. Они усмотрели в «Рождении нации» пропаганду идей ку-клукс-клана и дискриминацию негров. О картине много спорили и в особняках, и в пивных. Никогда прежде кино не играло такой большой роли в жизни людей. Именно тогда Фэрбенкс решил, что сделал правильный выбор.

7 ноября фильм с Фэрбенксом «Телец» заставил некоторых критиков сравнить его батальные сцены с «Рождением нации». Другие же, более умеренные, находили, что Фэрбенкс хорошо сыграл слабого, бесхарактерного юношу из Нью-Йорка, последовавшего за своей возлюбленной на Запад. Когда во время восстания в Мексике эта пара попадает в руки бандитов, в герое

Фэрбенкса внезапно просыпается мужество. Он совершает побег из тюрьмы, скачет на коне и сражается с «чертовыми» преступниками. В течение пяти лет Фэрбенкс продолжал сниматься в подобных фильмах. Эти картины высмеивали городской механизированный прихотливый Восток США, вредный для тела и для души. В противоположность ему Запад силен, неиспорчен и чист; он похож на крепкого, мужественного героя Фэрбенкса. И не важно, что герой родился в шахтерском городе Денвере.

«Пусть ваш герой почаще улыбается, — писала в 1922 году Элеонор Глин в своей книге о сценариях. — Смеющийся, активный человек полон духа современной жизни. Но он не должен улыбаться без повода. Его улыбка призвана вселять оптимизм и веру в будущее». Это описание, вероятно, соответствовало герою Фэрбенкса. Он был рослым, но элегантным, а в его несколько мясистом лице присутствовало что-то мальчишеское. Видя его на экране, зрители думали, что и они тоже могут справиться с любыми превратностями жизни. Фэрбенкс писал, что здоровье и жизнерадостность — это «самые большие достоинства, которыми может обладать человек». «Они очень пригодились мне на сцене, ибо я никогда не претендовал на роль большого актера».

«Черт побери, я не умею играть любовные сцены», — писал он Аните Лус. Она посоветовала ему прекратить заниматься любовью и начать прыгать с парашютом. Фэрбенкс обожал спорт. Перед камерой он развлекался, прыгая через скамейки в парке, перескакивая с крыши на крышу и вставая на руки. В исполнении менее ловких актеров подобные трюки превратились бы в спонтанные гэги: они развлекали бы зрителей, проваливаясь сквозь потолок или падая, поскользнувшись на банановой кожуре. Но судьба благоволила Фэрбенксу. Сучья не ломались у него под ногами, а крыши выдерживали его вес.

«Он похож на Ариэля», — писал журналист Алистер Кук. Фэрбенкс выполнял трюки с той же легкостью, с которой Фред Астер танцевал с подставкой для шляп. Он обладал неиссякаемой энергией и беспредельной любовью к свободе. В отличие от большинства знаменитых актеров немого кино, он отрицал пафос и ценности викторианской эпохи. В фильмах Фэрбенкса ощущалась быстрота и свежесть, словно он жил в каком-то наэлектризованном мире. Эти картины высмеивали всякие модные нововведения. Это, а также заразительный оптимизм актера делали его одновременно человеком настоящего и будущего времен. «Для меня, — вспоминала Мэри с любовью, — он олицетворял новый мир».

На вечеринках Элси отчаянно флиртовала. В каком-то смысле она соревновалась с Фэрбенксом за право быть самой умной и красивой. Однажды, когда Фэрбенкс решил пройтись на руках по залу отеля «Алгонкуин»», где тогда собирались актеры, Джанис подвязала юбки и последовала его примеру. Как-то она предложила Фэрбенксу и Муру прогуляться по ее владениям. Мэри, наблюдавшая за происходящим прикрывшись журналом, схватила за руку Бет: «Надо проучить ее. Пойдем с ними». Когда компания спустилась к широкому ручью, Джанис и Фэрбенкс перешли его по камням. Оуэн не без труда проделал то же самое, а осторожная и благоразумная Бет вернулась назад. Но Мэри не собиралась отступать. Одетая в изысканное длинное черное бархатное платье и в белых туфлях с высокими каблуками на ногах, она неловко наступила на прогнившее бревно, и Оуэн сделал шаг к ней, чтобы помочь. Внезапно рядом с ней оказался Фэрбенкс. «Я могу помочь вам?» — спросил он. «Пожалуйста», — ответила Мэри. Тогда Фэрбенкс взял ее на руки и легко перенес на другой берег. Никто не придал значения этому смелому, но уместному поступку. Как утверждала Пикфорд, она лишь впоследствии поняла, что это явилось началом их отношений.

Что до Фэрбенкса, то Мэри все больше нравилась ему. Окрыленный неожиданным успехом «Тельца», он чувствовал грядущие перемены в своей карьере. Пикфорд много рассказывала ему о кино, и он все больше восхищался творческими возможностями нового искусства, а также красотой и авторитетом самой Мэри. Поведение Оуэна по отношению к жене не могло не задевать его рыцарский нрав. «Когда вечеринка закончилась, — писала Марион, — я увидела, что Дуглас внимательно смотрит на Мэри. Это был пристальный, изучающий взгляд, и на мгновение Дуглас показался мне каким-то необыкновенно спокойным».

Они снова встретились через месяц после вечеринки у Элси на балу, который Фрэнк Кейс, владелец отеля «Алгонкуин», устроил для нью-йоркских знаменитостей. Мэри явилась туда одна, и Фэрбенкс тотчас подошел к ней. Разговор зашел о кино. «Вы играете естественней, чем кто-либо из тех, кого я знаю, — сказал он ей. — И это придает вам выразительности». Оуэн никогда не беседовал с ней так, а те, кто говорил что-либо подобное, обязательно просили потом о каких-нибудь услугах. Но у Фэрбенкса отсутствовали комплексы неполноценности. Он говорил с ней просто, как с равной. Позднее Пикфорд писала, что Фэрбенкс стал для нее «дыханием новой жизни». «Эхо его слов еще несколько дней отзывалось в моих ушах. Я долго жила в

полутьме и вдруг увидела луч яркого света». Этот свет ей подарило восхищение и одобрение Фэрбенкса.

Их взаимная привязанность становилась все ощутимее. Танцуя на балу, они говорили только на профессиональные темы. Бет Фэрбенкс улыбалась; она всегда хорошо относилась к актрисам, с которыми дружил муж, и, кроме того, ей нравилась Пикфорд, «дорогая Мэри». Она была счастлива в семейной жизни, хотя Фэрбенкс уделял мало внимания шестилетнему Дугласу Фэрбенксу-младшему. Бет ошибочно полагала, что муж ей верен. Фактически он часто увлекался женщинами, хотя и не считал, что изменяет супруге. Все эти увлечения мало что для него значили вплоть до того вечера, когда Мэри заняла в его сердце место Бет.

«Он всегда оставался мальчишкой, — вспоминала Пикфорд. — Он так же верил в справедливость в жизни, как и на экране». В веселой компании Фэрбенкса она не впадала в уныние. Как и Бет, Мэри по-матерински бранила и наставляла его. Она присматривалась к нему, восхищаясь им. Кроме того, ее и Бет объединяли нежность и темперамент. Фэрбенкс-младший вспоминает не только доброту матери, но и свой страх в те моменты, когда она впадала в ярость. Но, в отличие от Мэри, Бет родилась в богатой семье. Ее детство прошло в поместье отца на Род-Айленд и в его особняке на Манхэттене. После первого своего бала она вошла в высшее общество, а вскоре отправилась в путешествие по Европе. Все это притягивало Фэрбенкса, который поднимался вверх по социальной лестнице, и, словно хамелеон, приспосабливался к жизни аристократии.

Теперь его интересовал кинобизнес. Очевидно, увлечение Мэри совпало с положительными изменениями в его карьере. В отличие от Бет, она могла дать ему тот творческий импульс, который способен дать удин артист другому. Пикфорд могла помочь ему советами и открыть определенные двери. И еще она напоминала его мать.

Элла Фэрбенкс, которую Дуглас называл Ту-Ту, не чаяла души в своем младшем сыне. У него была смуглая кожа («тогда загар еще не вошел в моду»), и в детстве он отличался суровым нравом. Подвижный мальчик постоянно лазил по стенам и трубам. Однажды он прыгнул с крыши, полагая, что сможет взлететь. Когда Элла отыскала его в траве, он рассмеялся ей в лицо. Многие шутовские детские выходки впоследствии перекочевали в его фильмы. Словно Тарзан, он перелетал с дерева на дерево, ходил на руках и запоем читал Шекспира и Байрона. Это поощрял его отец, Г. Чарльз Улман, известный нью-йоркский адвокат, обожавший театр и в начале семейной жизни водивший дружбу с бродвейскими актерами.

Первый муж Эллы, Джон Фэрбенкс, был молодым плантатором из Нью-Орлеана. Этот счастливый брак закончился несчастьем. Фэрбенкс умер от туберкулеза, потеряв все свое состояние и оставив Эллу с сыном, названным Джоном в честь отца. От второго супруга, судьи Эдварда Уилкокса, у нее родился еще один сын, Борис. Уилкокс оказался алкоголиком, и Элла развелась с ним с помощью Улмана, ранее пытавшегося вернуть ей состояние Фэрбенкса. Он совершил еще один благородный поступок, став ее третьим мужем. После свадьбы он оставил адвокатскую практику, перевез жену и старшего сына в Денвер и вложил все свои деньги в добычу серебра. От Бориса мать по неизвестным причинам отказалась, и его воспитывала одна из теток Эллы, Лотти Бакер. Переезд в Колорадо имел ужасные последствия.

Будучи отличным адвокатом, Улман плохо разбирался в бизнесе. По мере того, как семья росла — в 1881 году родился Роберт, а в 1883-м — Дуглас, — их состояние таяло. Улман начал злоупотреблять алкоголем, быстро спился и оставил семью в 1889 году. Элла сочла нужным поменять фамилию всей семьи на Фэрбенкс и перебралась в меблированную квартиру. Спустя шесть лет Дуглас, услышав, что Улман вновь появился в Денвере, разыскал отца и привел его домой. Но по дороге Улман изрядно выпил. Элла пришла в негодование, вышвырнула Улмана из дома и заставила Дугласа поклясться на Библии, что он никогда не притронется к спиртному. Он сдержал обещание и только в конце жизни позволял себе немного вина.

Элла, как и Шарлотта, была горячо привязана к своему любимому ребенку. После того как Фэрбенкс женился на Бет, она так бесцеремонно вела борьбу за внимание к себе сына, что Дуглас, ненавидевший конфликты, наконец заявил, что, хоть он и любит мать, она должна смириться с существованием новой миссис Фэрбенкс. Элла отступила с гордо поднятой головой, бросая неодобрительные взгляды на Бет. Поэтому нет ничего удивительного в том, что, когда сын признался ей, что влюбился в Пикфорд, она словно бы благословила этот роман, приходя на чашку кофе не только к Мэри, но и к Шарлотте. Она утешала своего Дугласа, говоря, что мужчина не в силах противиться влюбленности и его нельзя винить за это. В то же время она хорошо помнила собственную историю, которая начиналась не менее романтично. «Каждый человек отвечает за свои поступки, — поучала Элла. — Конечно, вам с Мэри решать, но будьте осторожны! Иногда нам приходится дорого платить за несчастья других людей».

Будущие любовники не знали, куда им деваться и что делать.

Фэрбенкс любил тянуть с решением. В 1916 году он перевез свою семью в Лос-Анджелес, где каждый месяц снимался в новом фильме. Он радовался, что стал знаменит, но относился к славе, как к чему-то естественному. Купив дом на авеню Ла-Бреа, Фэрбенкс сделал братьев Джона и Роберта своими деловыми партнерами и послал сына в школу, где учились дети кинознаменитостей. В это время дела отца Бет приходили в упадок. К счастью, Фэрбенкс, получая проценты от своих фильмов, быстро разбогател. В 1916 году он вступил в концерн «Феймес Артистс-Ласки», основал собственную кинокомпанию и доверил прокат своих фильмов престижной фирме «Арткрафт».

Никто не знает, когда начался этот роман, вероятно, потому, что Фэрбенкс и Пикфорд опасались скандала. Считалось, что звезды немого кино берут от жизни все, но стараются делать это незаметно. Что до Фэрбенкса, то он, по мнению зрителей, воплощал в реальной жизни бойскаутские идеалы своих героев (в общем, он так и делал, если не считать супружеских измен). Слава сковывала Мэри как пояс верности. Маленькая Мэри была национальным символом, «мифом и легендой». «Ее имя, — писал критик К. А. Лежун, — лежало в основе современного кинематографа; ее репутация стала репутацией всей индустрии». Если бы их роман стал достоянием гласности, ее карьера рухнула бы, а вместе с ней, по мнению некоторых, рухнуло бы и все немое кино.

В конце 1916 года Ту-Ту заболела пневмонией. Бет, с которой она за последнее время снова сблизилась, приехала из Лос-Анджелеса, чтобы ухаживать за свекровью. Накануне Рождества Элла умерла на руках у Бет, и Фэрбенкс, получив телеграмму, поспешил на восток. «Это было первое настоящее несчастье в жизни Дугласа, — вспоминала Летисия, дочь Джона Фэрбенкса, — и оно застало его врасплох». Тем не менее он ни разу не заплакал на похоронах и в тот же вечер отправился на представление на Бродвее. «Ту-ту поняла бы меня», — сказал он. В отеле он нашел письмо с соболезнованиями от Пикфорд и, пребывая в шоке, позвонил ей. Чуть позже они встретились.

Они медленно ехали на автомобиле по Центральному парку. Мэри шептала слова утешения, когда Фэрбенкс вдруг остановил машину, припал к рулю и зарыдал. Для такого мужчины, как он, подобное проявление чувств было редкостью. Символично, что именно в этот момент остановились часы на приборной доске автомобиля. Мэри и Дуглас мало говорили, понимая друг друга без слов. Любовники верили, что дух Эллы наблюдает за ними и благословляет их. Через несколько месяцев Пикфорд переехала на постоянное место жительства в Калифорнию (с тех пор все ее

фильмы снимались только там). Она утверждала, что переживала в то время нервный срыв. Во всяком случае, Фэрбенкс ждал ее с распростертыми объятиями.

К сожалению, там ее ждал и Сесиль Б. Де Милль со сценарием нового фильма «Романтическое приключение в Красном лесу» (1917).

Как и Беласко, Де Милль обожал играть с актерами в кошки-мышки. «Если Сесиль терял самообладание, — вспоминала Агнес, — он делал это весьма впечатляюще, начиная с простого выражения недовольства, переходя к иронии и, наконец, достигая апогея с опереточным мастерством». Так же как и Беласко, он очень жестоко обходился с актрисами. «Он доводил их до слез и думал, будто достиг некой глубины. Но на самом деле, — добавляла Агнес, — он добивался от них только истерики».

Но Мэри, которая превосходно чувствовала камеру, нуждалась всего в одном слове, чтобы понять, как нужно сыграть. Ее переполняли идеи, но она сдерживалась и не высказывала их. В итоге ни режиссера, ни актрису не удовлетворяла их работа. Сесилю не к чему было придраться, а неестественно покорная Пикфорд воображала, что на нее надели железный пояс. Впоследствии она даже хвалила Де Милля: «Он был великим продюсером, но бессердечным человеком. Он очень любил командовать, однако режиссерских способностей ему не хватало. Тем не менее я его любила», — добавляла она.

В этом фильме она попробовала себя в новом амплуа. Снимая Пикфорд в роли возлюбленной бандита, которого играл агрессивный Эллиот Декстер, Де Милль хотел акцентировать внимание на возрасте героини, показать ее не подростком, но взрослой девушкой; уже одно это делало фильм интересным. Картина получилась весьма неожиданной и содержала в себе удачные комические сцены. Когда Мэри приходится делить с Декстером его неуютную хижину, она настаивает, чтобы там поставили красивый стол, и освобождает место для своих платьев с оборками. Другая сцена отражает циничный взгляд на супружество: спасшийся от казни через повешение бандит сочетается с Мэри с петлей (в буквальном смысле этого слова) на шее. Как-то Мэри назвала «Красный лес» замечательным фильмом, но напряженные отношения с Де Миллем стерли воспоминания о картине из ее памяти.

Судьба все же улыбнулась ей, когда в марте 1917 года Пикфорд и Марион посетили премьерный показ слегка переделанного фильма «Бедная маленькая богачка». По словам Марион, Пикфорд вошла в зал в темных очках и шляпе,

надвинутой на глаза. Во время сеанса она с удивлением слушала, как смеются, плачут и ликуют зрители. В конце концов, Мэри расплакалась сама и сняла очки. Когда зажегся свет, ее окружили поклонники: они умоляли позволить отрезать прядь ее волос, выдирали мех из шубы, в клочья изорвали шляпу и при этом кричали: «Дорогая Мэри!». При помощи полиции Мэри выбралась из зала и вместе с подругой уехала на такси.

Пикфорд рассказывала, что каждое утро ей в Калифорнию приходило по двадцать пять восторженных телеграмм. Очень теплая телеграмма пришла от Цукора, что ее крайне воодушевило.

В тот год она снялась в трех милых фильмах, которые отражали хорошее настроение, сопутствовавшее ей в жизни. Фильм «Ребекка с фермы Саннибрук» (1917), к сожалению, быстро устарел, как и положенная в основу сценария книга Кейт Дуглас Уиггин, которая этого не заслуживала. Это история о ребенке с большой силой воли, оказавшемся в семье, где господствуют ужасные меры воспитания. Ребекка, энергичная живая девочка, растет под присмотром привередливой строгой тетки.

Вновь получив право голоса при работе над фильмами, Пикфорд попросила Френсис Марион написать сценарий. В качестве режиссера актриса выбрала одного из самых замечательных, талантливых и очаровательных людей, каких она когда-либо знала — бывшего актера, не раз снимавшегося вместе с ней, Маршалла (Микки) Нейлана. В 1905 году он играл в театре вместе с Гриффитом, спустя шесть лет стал его шофером, а в 1915 году снялся в четырех второстепенных ролях в фильмах Пикфорд: «Маленький друг» (он написал сценарий для этой картины), «Вчерашняя девушка» (сценарий написала Мэри, фильм утерян), «Рэгс» Джона Кёрквуда и «Мадам Баттерфляй» Сидни Олкотта. Как и Пикфорд, Нейлану не понравилась «Мадам Баттерфляй», и они задумали сделать что-нибудь самостоятельно. Нейлан, например, предлагал ввести в картину сцену, где Пинкертон учит Чио-Чио-Сан играть в бейсбол. Мэри понравилась эта идея, но Олкотт отверг ее. «Нужно сделать Нейлана режиссером, — сказала Мэри Голдвину, а затем предложила сумму оплаты: — Он стоит, по крайней мере, сто двадцать пять долларов в неделю».

Нейлана и Пикфорд связывали вполне беспечные отношения. Как и Кёрквуд, он был ирландцем, милым пьяницей, державшимся на съемочной площадке довольно беззаботно. Его талант заключался в том, что он ставил в центре событий какие-то юмористические сцены. Мэри это нравилось. Однажды он уговорил Джека Пикфорда и Чаплина нарядиться в лохмотья и станцевать перед камерой, а сам в это время насвистывал мотив

«Весенней песни». Нейлан сделал все это, чтобы рассмешить Мэри, и добился своего.

«Мне кажется, он был самым лучшим режиссером, даже лучше, чем великий Д. У. Гриффит», — вспоминала Пикфорд. Однако она признавалась, что иногда ей хотелось убить его. Нейлан частенько опаздывал на работу, случалось, приходил вдрызг пьяный. Тем не менее он всегда умудрялся придумать обезоруживающее извинение: например, уверял, что его вызывали в суд присяжных. В таких случаях Пикфорд напоминала ему, что время — это деньги. Нейлан парировал, что Мэри хочет стать самой богатой покойницей на своем кладбище. Все это сходило ему с рук; Пикфорд лишь улыбалась.

В «Ребекке» ощущается как мастерство Нейлана, так и умение Мэри проникнуть в душу ребенка. Ребекка сильнее и храбрее Гвен из «Бедной маленькой богачки», однако ее часто захватывает водоворот эмоций. Она путешествует по одноэтажной Америке, в мире школ, состоящих из одного класса, улиц, по которым ездят телеги, запряженные лошадьми, и где на каждом углу продается мыло «Суперба», сваренное «из таких прекрасных ингредиентов, что ваш малыш может с удовольствием съесть его». Этот мир уже уходил в историю, когда снималась «Ребекка», но Нейлан вновь оживил его. Эта непритязательная лента остается в памяти, шутки из нее западают в душу.

«Маленькую принцессу» Фрэнсиса Ходжсона Барнетта поставили на сцене в 1900 году, и она снискала большой успех. В 1917 году Пикфорд решила экранизировать эту сагу о Саре Крив, богатой девушке из частной школы, с которой обращаются как с принцессой, пока не приходит весть о смерти ее обанкротившегося отца. После этого ее заставляют делать самую грязную работу, спать на чердаке и прислуживать другим ученицам. Эту волшебную историю роднит с «Ребеккой» простота детских переживаний. В фильме снялись Марион и Нейлан, а также Питтс, неуклюжая актриса с длинной шеей, впервые снявшаяся в одной из главных ролей. «Когда Питтс пробовалась на съемки, — вспоминала Марион, — она дрожала, как попавший в капкан зверек». У нее были огромные глаза и маленькое личико. Один осветитель довел ее до слез, когда назвал красавицей. Услышав об этом, Пикфорд рассвирепела и немедленно предложила Питтс заключить с ней контракт.

Работая с Гриффитом, Мэри часто играла домашних, робких подростков, но, перейдя к съемкам полнометражных фильмов, выбирала себе образы красивых, по-детски непосредственных женщин. В третьем фильме с Нейланом, «Стелла Марис» (1918), Пикфорд обращается к теме отрицания и вины. Она усердно

красит ваксой зубы, обводит глаза белилами, чтобы они казались меньше, мажет волосы вазелином и делает ноздри шире с помощью черной краски. Цукор в ужасе спрашивает ее: «Что это значит, дорогая?»

В фильме-притче Мэри играет двух противоположных героинь: страдающую девушку-инвалида Стеллу и несчастную Юнити Блейк. Их пути неизбежно пересекаются. Стелла заперта в башне из слоновой кости и уверена, что мир прекрасен. Юнити, выросшая в приюте, где ее жестоко били, пребывает в крайнем отчаянии. Они обе любят одного и того же человека, Джона Риска, женатого на пьющей хозяйке Юнити. Зная, что из-за своей некрасивости ей никогда не добиться его любви, Юнити убивает жену Риска, а потом стреляет в себя. Стелла приходит в ужас; ее наивные представления о мире рушатся. Но, осознав жертву Юнити и выйдя замуж за Риска, она становится счастливее, мудрее и еще красивее.

Критики пришли в восторг. Мэри заслужила триумф тем, что сумела показать внутренний мир Юнити, лишенной зависти к самой себе. С помощью Нейлана, рассказывавшего на площадке соответствующие настроению анекдоты, сценария Марион и чуткого оператора Вальтера Стрэдлинга «Стелла Марис» достигает пафоса трагедии. Сегодня многие считают, что это лучшая картина Пикфорд.

Впоследствии она снялась еще в двух фильмах творческого дуэта Марион — Нейлан. «Амарилли с аллеи Слоуз-лейн» (1918) немного затянут, но изобилует очаровательными сценами. Амарилли подметает полы и продает сигареты в ночном клубе, пока на нее не обращают внимание представители высшего класса, задумавшие проделать с ней психологический опыт. Сюжет чем-то напоминает «Пигмалион». «Замечательный образец!» — восклицает, встретившись с ней, светская дама, профессор Хиггинс в юбке. Героиня Пикфорд, как всегда, действует решительно и завоевывает симпатию сына этой женщины.

Следующим стал пасторальный фильм «М’Лисс» (1918), героиня которого живет в калифорнийском городке в период Золотой лихорадки. Сценарий основан на рассказе Брет Гарта, автора сентиментальных повестей о жестоких временах. Героине картины одиннадцать лет. Пикфорд уже играла тихую и покорную М’Лисс в фильме Гриффита «Учитель и бродяга» (1912). Но в картине Нейлана она играет более ярко, появляясь в не по размеру больших мужских рубашках и шляпах, украшенных куриными перьями. Она прогоняет медведя, убивает пятиметровую змею и знакомится со своим будущим мужем,

пальнув в него из рогатки. В «М'Лисс» подростковый дух Мэри проявляется так же сильно, как и в картине «Лохмотья».

В те дни Пикфорд чувствовала себя совершенно счастливой.

Роман с Фэрбенксом, находившийся в самом разгаре, очень изменил жизнь Мэри и ее саму. Она, всегда такая дисциплинированная, убегала с собраний, чтобы позвонить своему любовнику. Пикфорд полюбила увеселительные поездки по Лос-Анджелесу и ездила на свидания, нарядившись в огромную шляпу, темные очки и широкий шарф. В каком-нибудь уединенном местечке, вроде коттеджа Роберта Фэрбенкса, любовники избавлялись от своих маскарадных костюмов и бросались в объятия друг друга. С детства склонная к самобичеванию, Мэри не испытывала чувства вины, отнимая у другой женщины ее мужа. Однажды, когда Бет оказалась в больнице, Мэри навестила ее, после чего сразу же отправилась к Фэрбенксу. Если верить Аните Лус, она похищала его даже по ночам. Согласно ее рассказу, Фэрбенкс на верхней веранде своего калифорнийского дома дожидался, пока Бет уснет, затем по колонне спускался на землю, потихоньку сталкивал свой автомобиль вниз по холму, заводил мотор и ехал к Мэри.

Слух об этом романе быстро разлетелся по всему Голливуду. О нем знали все, кроме Бет, которая хоть и чувствовала, что муж ей изменяет, но подозревала Аниту Лус. Шарлотта, разумеется, злилась на Фэрбенкса, но очень осторожно вела себя с Мэри. Будучи католичкой, она была противницей развода и никогда не дала бы разрешения на расторжение брака. Но опыт общения с Оуэном Муром подсказывал Шарлотте, что ее неприязнь к Фэрбенксу сделает его более привлекательным для Мэри. Со своей стороны, Фэрбенкс также имел претензии к «этой семейке».

«Уважающие себя матери, — полагал он, — не пьют или, по крайней мере, не пьют так много». Даже одетая в меха, Шарлотта походила на представительницу низших классов.

Джека отличала крайняя бесхарактерность. Актеры студии «Байограф» приучили его к выпивке и азартным играм, а затем отвели в бордель, где он расстался с невинностью. Когда ему исполнилось пятнадцать, в театральных кругах прошел слух, что он спит с одной из девушек Зигфельда, танцовщицей Лилиан Лоррейн. Говорили, что однажды она устроила пожар в меблированной квартире, уронив там сигарету; в любом случае, она не уступала Джеку в сумасбродности, непредсказуемости и отсутствии всякой дисциплины.

Джек сыграл второстепенные роли в двух фильмах Пикфорд: фантазии Джорджа Сзнда «Сверчок Фанчон» (1915) и комедии из

жизни эмигрантов «Маленькая бедная Пеппина» (1916). Подростком он снялся в тридцать с небольшим лентах. Тем не менее ему хватало времени на развлечения. «Ни один мужчина, — писала Лус, обожавшая Джека, — не мог сравниться с ним в непредсказуемости». «Бутылка виски делала его еще более привлекательным», — добавляла Адела Роджерс. Но Фэрбенкс отметил, что у Джека нет цели в жизни. В свою очередь, Джек ненавидел этого «притворщика Дугласа Фэрбенкса». «Я не разу не видел его настоящим. Он постоянно играет».

Лотти тоже холодно относилась к роману сестры. Ее голливудская карьера началась в 1914 году с фильма «Дом рабства», в котором она сыграла проститутку. Такая роль не подходила порядочной девушке, и Лотти, очевидно, понадобилось немало воображения и смелости, чтобы убедить Шарлотту дать согласие. Возможно, постоянно оставаясь в тени, она хотела таким образом привлечь к себе внимание матери. Лента действительно произвела эффект. «Дом рабства» назвали «порочным, отталкивающим произведением. Как можно предлагать зрителям такую грязь, остается за гранью понимания критика».

В 1915 году образумившаяся Лотти появилась в «Сверчке Фанчоне» вместе с братом и сестрой. Однако на ее игру никто не обратил внимания, ведь в фильме снималась «любимица Америки». Так продолжалось и дальше. В 1915 году Лотти снялась в «Бриллианте с неба», но только после того, как Мэри отвергла этот сериал. «Пикфорд-вторая», — писал «Фотоплей». «Очаровательная сестра знаменитой Мэри, — гласили рекламные полосы, — хорошенькая, изысканная, капризная, пикантная девушка». И ни словах» замужестве Лотти, дата которого осталась неизвестной. Такие вещи семейство Пикфорд держало в тайне. Жених, Альфред Рапп, был нью-йоркским маклером, и это все, что о нем известно. Нет сведений и о том, где Лотти познакомилась с ним, как они поженились, где жили, любила ли зятя Шарлотта.

В биографии Лотти много таких провалов. Знала ли она о своей беременности, когда подписывала контракт на тридцать пять недель для работы в сериале, где ей нужно было исполнять акробатические трюки? Режиссер со страхом наблюдал, как во время съемок у Лотти рос живот. После окончания съемок ее имя попало в черный список киноиндустрии, что, возможно, напугало Мэри. Но Лотти только пожала плечами. После рождения Мэри Пикфорд Рапп (интересно, кто предложил назвать так новорожденную), Лотти вернулась к своей главной страсти — вечеринкам. Вечеринки продолжались всю ночь и сопровождались обильными возлияниями и употреблением наркотиков. К утру все

оказывались полуголыми. Служанка Лотги рассказывает, что однажды, когда кутилы услышали звук клаксона автомобиля Мэри, они начали поспешно одеваться.

Если Фэрбенкс ненавидел родственников Пикфорд, то ей приходилось терпеть Чаплина, с которым он был неразлучен. История первой встречи друзей, поведанная Фэрбенксом, который не всегда придерживался фактов в своих рассказах, содержит намеки на их отношения. В 1910-х годах в Калифорнии какой-то человек стоял возле кинотеатра, где шел фильм с Фэрбенксом. Проходящий мимо мужчина невысокого роста спросил у него: «Хороший фильм?» — «Там играет самый лучший артист кино», — раздалось в ответ. «Он так же хорош, как Чаплин?» — не отставал коротышка. «Он во много раз превосходит его. Они просто в разных категориях». Тогда маленький человек заявил, что он Чаплин. Его собеседник оказался Фэрбенксом.

Чаплин был склонен к меланхолии; Фэрбенкса, казалось, никогда не покидало веселое настроение. Чаплин с неприязнью относился к славе, а Фэрбенкс откровенно купался в ней. Чаплин был сконцентрирован на самом себе, в то время как Фэрбенкса, похоже, интересовало все, что происходит вокруг. В те дни эти двое дополняли друг друга. Они часто шутили на вечеринках, устраивая абсурдные дуэли или попросту меля вздор. Часто вспоминают историю, которая произошла в 1921 году, когда Фэрбенкс снимался в своем замечательном «Робин Гуде». Ближе к рассвету его и Мэри пригласили на шикарную вечеринку в арендованном для съемок замке. Когда они пришли, перед ними величаво опустился мост через ров. Заспанный Чаплин в королевском одеянии вышел им навстречу, поставил на землю две пустые молочные бутылки и удалился. Мост за его спиной снова поднялся.

«Любая шутка, если в ней участвовал Чаплин, казалась Дугласу превосходной», — вздыхала Мэри, далеко не всегда разделявшая его восторг. В тихие моменты она находила лучшего друга Фэрбенкса скучным. Он мог часами говорить на неинтересные темы, например, о плачевном состоянии британской денежной системы и о том, как он мог бы усовершенствовать ее. Пикфорд, несмотря на присущий ей здравый смысл, не относилась к числу интеллектуалов. Чаплин утомлял ее своими лекциями. Она придерживалась консервативных идеалов, и ее раздражали левые взгляды Чаплина. В свою очередь, Чаплин находил Пикфорд до смешного формальной. Тем не менее она признавала талант Чаплина и никогда не упускала случая похвалить его. Мэри также тронули рассказы Чаплина о его детстве. Он рос в бедности, без отца и с

больной матерью.

Они ладили друг с другом, потому что оба любили Фэрбенкса. Они нуждались в его внимании и боролись за него. А Фэрбенкс хотел, чтобы Чарли и Мэри любили друг друга, как любили их зрители во всем мире. Когда иностранные артисты приезжали в США, они во что бы то ни стало стремились увидеться с этой троицей. Чаплин, например, принимал у себя Падеревского, Нижинского, Яшу Хейфеца и Павлову. Фэрбенкс общался с олимпийскими чемпионами и членами королевских семей. Он планировал снять фильм, где танцевала бы Павлова. С «маленьким ангелом Мэри Пикфорд» стремились встретиться сэр Артур Конан Дойл, Толстой, Герберт Уэллс и Павлова, с которой они сфотографировались вдвоем.

В течение последующих десяти лет Пикфорд столкнулась с необходимостью во имя любви к публике и Фэрбенксу участвовать в разных безумствах, которые творили легенду этой тройственной связи. Как-то Чаплин в одежде прыгнул в бассейн с криком «Я атеист! Если Бог существует, пусть он спасет меня». Он то погружался под воду, то выныривал на поверхность, захлебывался и ловил ртом воздух, пока Фэрбенкс, верный своему имиджу, не бросился на выручку. Между тем Мэри бегала вокруг бассейна и кричала: «Пусть язычники тонут!» Сохранились фотографии, на которых запечатлены валяющие дурака Чаплин, Фэрбенкс и Пикфорд. Но эта фривольность не мешала им оставаться символами красоты, юности и надежды. Напротив, она помогла им подняться на самый верх и вызвала интерес к ним у политиков.

В 1914 году в кино появилась новая тема: военный конфликт в Европе (тогда его еще не называли Первой мировой войной) и моральная дилемма, переживаемая в связи с этим американцами.

Вначале правительство США придерживалось нейтральной позиции, и фильмы носили пацифистский характер. Типичной для этого времени лентой является картина «Сохраняйте нейтралитет», созданная в поддержку политики кандидата в президенты Вильсона. Конечно, на экране появлялись и провоенные фильмы. «Крик о мире» (1915) разворачивает картину немецкого вторжения в Америку. Немцы насилуют женщин, закалывают штыками детей и разрушают здание Капитолия. Но больше всего настроениям в обществе соответствовал фильм «Невесты войны» (1916), героиня которого (Назимова) убивает себя, чтобы не рожать мальчика, которого однажды могут забрать на войну. Лента иллюстрировала известную песенку «Я воспитала своего мальчика не для того, чтобы он стал солдатом».

Пикфорд (посредством Марион) заняла в «Ежедневных разговорах» пацифистскую позицию. «На самом деле отличия между нациями существуют только в наших умах», — писала она. Похожие высказывания можно найти в Декларации независимости; нейтральность — это чисто американское понятие. «Ежедневные разговоры» отражали тему «Невест войны»: «Вы можете представить себе женщин — матерей, давших жизнь девочкам и мальчикам, — убивающих друг друга с тем безумным фатализмом, который охватил солдат?» Но к 1916 году все чаще начали раздаваться голоса, призывающие вступить в войну. Смена настроений впервые наметилась, когда в мае 1915 года утонул лайнер «Лузитания», торпедированный немецкой субмариной. Более ста погибших, которых прибило к берегу, оказались американцам. Вступление в войну философски называли «необходимой подготовкой». «Америка не ведет войн ради собственных интересов, — писала честная Марион, — но если враг угрожает нам, вряд ли кто-то станет молча выслушивать эти угрозы».

США вступили в войну весной 1917 года, вопреки обещаниям Вудро Вильсона, победившего на президентских выборах 1916 года с небольшим большинством голосов, который утверждал, что не собирается воевать. В мае Конгресс распорядился создать комитет по информированию общественности, пропагандистский орган для военной агитации. Этот Комитет, возглавляемый одним журналистом, печатал сотни миллионов листовок, статей и брошюр, а также издавал плакаты, слайды и фотографии, показывавшие добродетельных союзников и злых варваров-немцев. Но Комитет нуждался и в фильмах. Армия посылала своих операторов в Европу, однако киножурналы, призванные воодушевлять новобранцев, получались очень скучными.

Наконец, по заказу Комитета, Голливуд выпустил фильм «Цивилизация». Картина, являющаяся ответом «Крику о мире», показывает Христа, скорбящего на мифическом поле брани. Вильсон считал, что фильм помог его переизбранию, и публично поблагодарил продюсера Томаса Инса. Теперь Комитет попросил Голливуд создать талантливый милитаристский фильм. Ответ оказался предсказуемо восторженным. Продюсеры считали, что появилась возможность устранить существующее предубеждение, что кино — это второсортное искусство. Теперь с одобрения Комитета кино становилось священным сосудом, содержащим в себе все патриотическое и американское. Вскоре Лос-Анджелес, центр кинопродукции, стал еще и центром военной паранойи. Город находился вблизи мексиканской границы и поэтому считался шпионским гнездом. Ходили слухи, что в любую минуту

немцы могут начать вторжение из Мексики, высадившись с подводных лодок на побережье Тихого океана. Эрик фон Штрогейм, обычно игравший немцев, обедал только дома; в ресторанах люди плевали в него.

Актрисы кино отвечали требованиям времени тем, что одевались в форму сестер милосердия и в таком виде бегали по Голливуду, словно по полю сражения. Менее абсурдно выглядел полк гвардейцев Ласки, набранный из сотрудников студии. Разумеется, командиром назначили Сесиля Де Милля. Его брат Уильям стал теперь режиссером и снимал спокойные, умные картины. В гвардии Ласки играл роль сержанта, в то время как его брат вовсю командовал. Идол кино Уоллес Рейд щеголял в мундире капрала. Вечером по четвергам гвардейцы маршировали по бульвару Голливуд. Учебные занятия не отличались строгостью; два часа по воскресеньям эти вояки стреляли из винтовок. Их знания о войне в Европе нашли свое отражение в фильме «Маленькая американка» (1917). Этот фильм поставил капитан Де Милль, а Пикфорд сыграла главную роль. Там она говорила такие слова: «Я была настроена нейтрально, пока не увидела, как немецкие солдаты убивают женщин и стариков! Тогда я поняла, что нельзя больше оставаться в стороне».

Постановление о шпионаже 1917 года запрещало производство пацифистских фильмов как проявление нелояльности. К 1918 году правительство объявило такие фильмы вне закона. Теперь такие продюсеры, как Адольф Цукор, Льюис Дж. Селзник и Уильям Фокс, заседали в правительственном комитете, наблюдая за производством «правильных» фильмов. В них немцы показывались в карикатурном виде, а их культура включала в себя исключительно пытки, убийства, изнасилования, монокли и расстрельные взводы. «Маленькая американка» была идеальной картиной такого типа. По дороге во Францию к терпящей нужду тетке героиня Пикфорд оказывается на корабле, который торпедирует немецкая подлодка. «Сегодня морское путешествие лишено всяких неожиданностей», — беззаботно произносит Мэри, стоя на борту «Веритании» (намек на потопленную «Лузитанию»). Через несколько мгновений она оказывается в воде. «Они стреляют в американских женщин и детей!» — восклицает девушка. Усталая и промокшая, героиня добирается до замка тети и находит у его ворот немцев. Следует быстрая череда эпизодов, во время которых немецкие дикари грубо обращаются с ней, чуть ли не насилуют, заставляют чистить грязные солдатские ботинки, устраивают полевой суд, приговаривают к расстрелу. Девушка спасается. Она бросает в своего обидчика стул и кричит: «Ты презренная шавка!»

В этих грубых сценах Мэри играет с шекспировским пафосом. Отдавая честь раненому солдату, она, по словам «Нью Репаблик», достигает «того конфликта эмоций, который отражает наиболее тонкие аспекты реальности, доступные лишь человеку с большим воображением. В этой игре нет ничего театрального».

Она могла бы вообще не утруждать себя игрой. Один вид Мэри с американским флагом в руках воодушевлял зрителей. Пикфорд и сама испытывала моральный подъем. В детстве ей доводилось играть на сцене перед солдатами, отправлявшимися на бурскую войну, в спектакле «Серебряный король». Это был замечательный вечер в Торонто. Маленькую Пикфорд волновал вид солдат в Королевском парке. Теперь же, работая на войну, она с восхищением смотрела на шеренги молодых людей самого простого происхождения. «Они гордо держат головы, расправив плечи, выпятив грудь, в которой пылает любовь к родине». Военные трогали ее до слез.

Другие артисты в Нью-Йорке и Голливуде тоже работали на войну. Некоторых из них можно увидеть в пропагандистском короткометражном фильме «Военная помощь» (1917) с Пикфорд в главной роли. Казалось, Мэри присутствовала во всех местах сразу: она говорила в мегафон на митингах, позировала для плакатов, собирала сигареты для посылок на фронт, возглавляла шествие военно-морского оркестра в Сан-Франциско и отсылала свои фотографии солдатам. Моряки называли ее «сестренкой». Она целовала американский флаг перед камерой. Она покровительствовала Красному Кресту. Солдаты 143-го калифорнийского артиллерийского полка носили фотографии Мэри в своих медальонах; они присвоили ей звание почетного полковника. Таких почестей удостоились еще несколько актрис, но никто из них не обладал символической властью Пикфорд. Мэри от души нравилось ее новое положение, и она использовала артиллерию в своих фильмах. Картина «Йоханна записывается в армию» (1918) рассказывает о приключениях деревенской девушки, которая веселит солдат, разбивших лагерь у ее дома. Героиня Пикфорд слегка напоминает Юнити: она глупо улыбается, вопит, спит в корзине для собаки. Затем она превращается в красавицу и в нарядном платье совершает на экране прыжки в духе Айседоры Дункан. В патриотических журналах печатались фото «полковника Мэри», одетой в военную форму и обращающейся к уходящим на фронт солдатам: «Не возвращайтесь, пока не победите Германию!»

В 1918 году губернатор штата устроил смотр гвардейцев Ласки, и Сесиль получил звание майора. По этому случаю Мэри оделась, словно кукла, в наряд патриотического серого цвета.

«Она выглядела замечательно», — вспоминала Агнес. Мэри подарила гвардейцам вышитый ею шелковый шарф полка. «Он был скроен из самого лучшего шелка, и все звезды вышиты вручную», — рассказывала Агнес. Произнося прощальную речь, Сесиль потерял самообладание, — возможно, его пугало то, что игрушечный полк вот-вот отправится на настоящую войну. Агнес вспоминала, что тогда Мэри встала и, «как маленький солдат, попросила их с гордостью идти на смерть. Весь ужас заключается в том, что некоторые из них действительно ушли умирать».

Многие звезды принимали участие в рекламной кампании займа Свободы. Любимица Америки, как обычно, превзошла всех. Она призывала к исполнению долга, напоминала о чувстве вины и говорила порой весьма тривиальные вещи. Американцы сражались, чтобы превратить мир в «чистое и светлое место». В конце концов, «мы воюем со зверями». Американцы немецкого происхождения должны «вести себя прилично». «Я видела большую дубинку, которую привез с войны один парень из Нью-Йорка. Это ужасная вещь. Она большая, тяжелая и с шипами на конце. Такими дубинками немцы добивают наших раненых, потому что не хотят тратить пули». Эта речь помогла собрать тридцать пять тысяч долларов. Неудивительно, что в армии именем актрисы назвали две большие пушки.

Чаплин и Фэрбенкс также исполняли свой долг. В 1917 году они устроили на сцене потешный бой, а Пикфорд выступала в роли судьи. Это шоу в здании оперы «Мейсон» в Лос-Анджелесе собрало тысячи долларов. Фэрбенкс оказался талантливым пропагандистом. Он регулярно писал статьи и брошюры о физическом и духовном здоровье, а также с удовольствием работал в лагерях по подготовке новобранцев. «Чистая жизнь на свежем воздухе, укрепляющие здоровье упражнения, простая здоровая пища и крепкий сон воспитали тысячи новых людей». Фэрбенкс предлагал закрыть районы, где царит порок, и очистить страну от сторонников врага.

Чаплин в то же время вел себя довольно загадочно. В 1964 году он назвал эту войну «лавиной безумного разрушения». Но в 1914 году он не позволял себе таких высказываний. Зрители ожидали, что Чаплин поступит на военную службу в Великобритании, однако он по-прежнему снимал фильмы на «Кистоун». В 1917 году ястребы из числа политиков решили, что актер, будучи двадцати восьми лет от роду и отличаясь отменным здоровьем, должен записаться на службу в армию (тридцатидвухлетний Фэрбенкс считался слишком старым для мобилизации). К счастью, Третий заем Свободы, в котором участвовали Пикфорд, Фэрбенкс и Чаплин, вернул ему доброе

имя в глазах зрителей. Заем начался 6 апреля 1918 года, — спустя год после вступления США в войну. Самолеты сбрасывали на города милитаристскую литературу, тысячи граждан маршировали по улицам в дни патриотических праздников. Жители Вашингтона высыпали на тротуары, когда по Пенсильвания-авеню, словно царственные особы, вышагивали во главе парада Чаплин, Пикфорд, Фэрбенкс и актриса Мария Дресслер. Потом каждый из них выступил с речью на футбольном стадионе, где также присутствовали городские власти. Чаплин, который не высыпался из-за хлопот с изданием журнала «Собачья жизнь», нервничал и в возбужденном состоянии стремительно выскочил на трибуну: «Каждая облигация, купленная вами, спасет жизнь одному солдату и вернет матери ее сына!» В конце речи он случайно оступился, попытался ухватиться за платье Дресслер и упал на Франклина Делано Рузвельта, который был тогда заместителем министра флота. После митинга процессия продолжила свой путь к Белому дому, где собралась тридцатитысячная толпа. Для каждого актера приготовили специальную кабинку. Фэрбенкс и Чаплин добрались до своих кабинок, а вот Пикфорд оказалась зажатой в толпе. Ей понадобился почти час, чтобы добраться до своего места. Тем временем Чаплин и Фэрбенкс попеременно ходили на руках в кузове грузовика. В тот день они продали военных облигаций на общую сумму в три миллиона долларов и встретились с президентом Вильсоном.

8 апреля Фэрбенкс и Чаплин выступали на Уоллстрит. Пятьдесят тысяч человек толпились на улице, высовывались из окон и смотрели с крыш. Фэрбенкс держал Чаплина над своей головой; Чаплин размахивал котелком; толпа неистовствовала.

Через три дня там же выступала Пикфорд. Она стояла напротив памятника Джорджу Вашингтону; толпа заполнила Уолл-стрит, Нассау-стрит и Бродвей. В преддверии весны она надела голубое пальто и держала в руках орхидеи. Она произносила громкие фразы, которые зажигали зрителей. «Каждая облигация, которую вы купите, это гвоздь в крышку гроба кайзера!» — кричала Мэри. Толпа подалась вперед. Пикфорд посылала воздушные поцелуи, призывала к порядку и кинула вниз свою перчатку. Ветер разметал ее локоны. В конце концов, она сняла шапку, и снег падал ей на голову. Раздались возгласы одобрения. Несмотря на снегопад, было продано огромное количество билетов.

Вскоре Мэри отправилась на Средний Запад; Чаплин и Фэрбенкс отбыли в другом направлении. Пикфорд в одиночку обставляла их; одна только ее речь в Питтсбурге помогла собрать

пять миллионов долларов. В Чикаго всего за час она собрала два миллиона долларов; тогда же ушел с аукциона ее знаменитый локон, проданный за пятнадцать тысяч долларов.

Четвертый заем в конце 1918 года так увлек Мэри, что распространились слухи, будто она собирается отбыть за океан и помогать там армии. Она сама сняла короткометражный пропагандистский фильм «Стопроцентная американка», где сыграла Мейм, бедную девушку, которая отказывается от поездок на трамвае и идет две мили пешком, чтобы сберечь пять центов. Разумеется, она экономит деньги для того, чтобы купить облигацию. В последние месяцы войны Мэри делала акцент на пафосе. Журнал «Фотоплей» писал: «Мэри появлялась на сцене и сразу говорила, что пришла сюда по делу. Она рассказывала о раненых американских парнях, которых навещала в Вашингтоне. Ее особенно потряс солдат, которому отрезало обе ноги, и еще один, полностью ослепший. Всем казалось, что именно Мэри Пикфорд должна говорить об этом».

К ноябрю, когда заключили перемирие, активность Маленькой Мэри достигла апофеоза. «Если бы весь мир собрался в одном огромном темном зале, — писал один журналист, — и на экране должен был бы появиться портрет человека, которого узнали бы все, кому бы он принадлежал? Вудро Вильсону? Ллойд Джорджу? Кайзеру? Конечно же, нет. Это был бы портрет Мэри Пикфорд. Знаменитой американки, самой популярной женщины в мире, величайшей гражданки планеты».

Ей приходилось нелегко. В мыслях Пикфорд мечтала избавиться от ярма долга, ощущения своей значимости и чувства вины. «Я всегда чувствовала жестокость жизни, — призналась она однажды. — И нередко страдала от этого». Во время Третьего займа один журналист ехал в поезде вместе с Пикфорд и Фэрбенксом. Мэри была не в духе. Она сидела, уткнувшись лицом в газету, затем отбросила ее в сторону и резко бросила: «Мне надоел грим; надоела студия; надоело кино!» Фэрбенкс попытался ободрить ее. Если бы эти слова попали в печать, они могли бы причинить ей вред. Но настроение Пикфорд не улучшилось. Журналист спросил, чем она могла бы заниматься, кроме игры в кино? Пикфорд ответила, что ей хотелось бы жить на ферме. У нее же есть ферма.

# Олимп

Постепенно слухи о Мэри и Фэрбенксе дошли и до Бет. На людях она отмахивалась от подобных разговоров и улыбалась. Но наедине с собой ее одолевали сомнения. Вскоре Бет поговорила об этом с мужем. Несмотря на протесты Фэрбенкса, который все отрицал, она еще больше уверилась в своих подозрениях. Ее, вероятно, ошарашило то, что соперницей оказалась не кто иная, как любимая актриса всего мира. Тем не менее Бет не без оснований верила в то, что Фэрбенкс по-прежнему чтит их брак или, по крайней мере, боится открыто признаться в своем новом увлечении. «Ужасно жаркое путешествие, — сообщал он ей как-то в телеграмме из Юты (вероятно, он выезжал на натурные съемки; многие его фильмы изобилуют пейзажами юго-запада). Сожалею, что до отъезда не сказал тебе о своей любви столько, сколько хотел. Будь весела и передавай мои наилучшие пожелания нашему мальчику». Роль хорошего мужа и отца давалась ему нелегко. Юный Дуглас, которому тогда исполнилось семь лет, рос застенчивым и немного мрачноватым мальчиком.

Через два месяца Фэрбенкс послал Бет в Нью-Йорк другую телеграмму: «Ты ужасно несправедлива ко мне. Все в порядке. Закончу картину и в пятницу отправлюсь на восток. Ты сможешь встретиться со мной в Чикаго? Я хотел бы, чтобы ты приехала одна. Обеспокоен твоим состоянием. Телеграфируй мне, как ты себя чувствуешь. С любовью — Дуглас».

У Мура также возникли вопросы к жене. «Однажды Оуэн пришел ко мне, — вспоминала Мэри, — и заявил, что он имеет право знать все, так как остается моим супругом, хотя мы уже и не живем как муж и жена. Я сказала ему правду, и он спросил, что я собираюсь делать дальше. Я честно ответила, что у меня нет на этот счет никаких планов». Тогда, в 1916 году, перспектива развода очень пугала Пикфорд. Находясь, очевидно, под влиянием католических взглядов Шарлотты, Мэри считала развод чем-то вроде ампутации, которую необходимо предотвратить даже ценой счастья. Но в 1917 году ее настроение изменилось, поскольку теперь ее частная жизнь, в основном стараниями Оуэна, стала достоянием гласности.

Оуэн слезно умолял жену о примирении. Он даже согласился пойти на гигантскую жертву, пообещав хорошо относиться к Шарлотте. Мэри холодно выслушала его.

«Ты на несколько лет опоздал с этой речью, Оуэн», — сказала она, глядя, как слезы, бегущие по его щекам, падают на безупречно отглаженный галстук.

Наконец она произнесла ужасное слово «развод».

«Я не потерплю этого, Мэри! Запомни мои слова, я пристрелю эту обезьяну!»

Мэри позвонила Фэрбенксу, который рассмеялся и сказал, что жаждет расправиться с Оуэном. Он сомневался, что этот пьяница сносно стреляет. Тем не менее Фэрбенкс решил принять меры предосторожности и покинуть город. Часто работавший с ним режиссер Алан Дуон собирался ехать в Лос-Анджелес, когда получил от актера тревожную телеграмму: «Встречай меня в Салине, штат Канзас, и вместе вернемся в Нью-Йорк». В Канзасе Фэрбенкс встретился с Дуоном в поезде и доверительно сообщил, что Оуэн Мур собирается его убить. После этого оба отправились в Юту, где Оуэн не мог до них добраться, и сняли «Современного мушкетера». Между тем Мур с пистолетом в руках рыскал по Лос-Анджелесу в поисках Фэрбенкса. Пронесся ложный слух о том, что он нашел его в гостинице, попытался убить и ранил в руку. Согласно другой версии, ему удалось застрелить Фэрбенкса, которого нашли в луже крови.

К апрелю 1918 года Бет все это осточертело. Она с сыном жила в отеле «Алгонкуин». Фэрбенкс прибыл в город, продал военные облигации и снял номер в гостинице «Шерри-Незерланд», чем окончательно вывел Бет из себя. «Я поняла, — заявила она прессе, — что единственный способ остановить сплетни, это просто сказать, что они основаны на реальных фактах». Она держалась с достоинством. «В течение двенадцати лет я только и думала о счастье своего супруга. Теперь его счастье зависит не от меня. Он всегда был добрым и рассудительным отцом и мужем. В будущем я желаю ему всего хорошего». В конечном счете, Фэрбенкс и его загадочная возлюбленная, имя которой не называлось, чувствовали, «что их настигла самая большая и единственная любовь в жизни, в сравнении с которой ничто не имеет значения». «У меня хватит сил, — сказала Бет, — чтобы отойти в сторону». Если она и называла имя Мэри, газеты опускали его. Намекая на профессию неизвестной женщины, Бет говорила, что она работает вместе с ее мужем. Фэрбенкс, в это время продававший облигации в Детройте, удивился, узнав о заявлении жены: «У нас с Бет нет никаких разногласий, и эта история — ложь от начала до конца». Он даже предположил, что здесь не обошлось без происков немецкой пропаганды, целью которой является приостановка его работы по продаже облигаций займа Свободы. Когда у Мэри спросили ее мнение по этому поводу, она ответила, что не имеет к семейным делам Фэрбенкса никакого отношения. Надеясь сохранить свое честное имя, она добавила: «Мы просто работаем

вместе».

Сделав вид, что Действует в интересах Мэри, Оуэн публично назвал ее любовницей Фэрбенкса. «Одна женщина сейчас больна и находится на грани нервного срыва, — начал он. — Поэтому я чувствую, что обязан выступить с заявлением, чтобы спасти ее от унижения». Пикфорд, продолжал Мур, «была почти подростком, по-детски привлекательным и доверчивым». Их супружество основывалось на «взаимной привязанности и любви» до того момента, как на горизонте появился Фэрбенкс, который «соединял в себе привлекательность в глазах женщин и чувство собственности». И хотя Оуэн находил эту процедуру «отталкивающей и вульгарной», он готов был подать в суд на Фэрбенкса за то, что тот разрушил его семью; все это якобы делалось в интересах хрупкой маленькой супруги, которую он любил.

Мэри пыталась отмахнуться от этого хлопотного дела, публично объяснив, что она и Шарлотта «слишком заняты, чтобы читать газеты». Они помогали армии и решали свои налоговые дела. Система налогов была тогда еще сравнительно новым феноменом. Все интересовались, какие налоги платили знаменитости. Как сообщала «Нью-Йорк Таймс», сумма на чеке Пикфорд испугала кассира. В 1966 году Мэри утверждала, что заплатила двести семьдесят семь тысяч долларов. «Хочу вас заверить, что я была храброй женщиной и с улыбкой отдала деньги сборщику налогов».

Шарлотта предпочитала держаться в стороне от этой драмы. Она сопровождала Мэри в ее поездках в рамках кампании займа Свободы и видела, как дочь общается с Фэрбенксом. 13 апреля 1918 года в Бронксе она стояла возле трибуны во время выступления Пикфорд и услышала крики Денни Джозефа, венгерского иммигранта, показавшиеся ей оскорбительными. Возможно, он намекал на семейную неверность Пикфорд. Шарлотта подозвала стоящего неподалеку полицейского и приказала ему арестовать иммигранта. Постовой, испугавшись ярости Шарлотты, повиновался. Шарлотта, все еще не отойдя от гнева, заявила прессе, что ругательства Джозефа были настолько неприличными, что она не может повторить их, хотя и заставит себя сделать это в зале суда. Исход этого инцидента неизвестен.

Через несколько недель мать и дочь — возможно, Фэрбенкс ехал в том же поезде — отправились в Лос-Анджелес и уединились в доме Мэри на Вестерн-авеню. «За обедом, — сообщал один журналист, — Мэри казалась уставшей и расстроенной». Эти сведения, вероятно, поступили от Лотти, которая обедала с Мэри и Шарлоттой и не пускала газетчиков на

порог дома, заявляя, что у ее сестры нервный срыв.

«Я действительно поскользнулась, — вспоминала Мэри, — и не только в личной жизни, но и в искусстве». К тому времени она не сделала ни одного серьезного фильма после «Стеллы Марис». Теперь Пикфорд хотела воспользоваться уже опробованными темами и образами и получила их, когда Шарлотта купила права на романы «Поллианна» и «Длинноногий дядюшка». Эти детские книги пользовались необыкновенной популярностью; Мэри была полна решимости создать по ним не менее кассовые фильмы. Кроме того, пришло время заключать новый контракт; за этим событием наблюдал весь Голливуд. Актриса славилась своенравностью.

Пикфорд знала, что может назначить свою цену практически любой студии, которая хотела бы ее заполучить. Однако ее отношения с Цукором носили теперь непредсказуемый характер. По мере того, как концерн «Феймес Артисте — Ласки» разрастался, компания «Арткрафт», ранее занимавшаяся исключительно фильмами Пикфорд, включала в свой список картины Маргарет Кларк, Уоллеса Рейда, Уильяма С. Харта (мужественного короля вестернов) и Дугласа Фэрбенкса. Тем временем Цукор отдалился от Мэри: он работал в Нью-Йорке, тогда как она снималась в Калифорнии. Они стали реже видеться, и у Мэри появилась ностальгия, а затем и депрессия. Она скучала по надежному «папе Цукору», который умел так трогательно заботиться о ней. Когда-то Цукор досконально знал содержание ее фильмов; а в 1917 году, зайдя на съемки «Стеллы Марис», он спросил, каков сюжет картины.

В конце 1917 году два прокатчика, Томас Л. Талли и Дж. Д. Уильямс, начали кампанию против закупок лент оптом. Их не устраивала «Парамаунт» и ее высокие расценки. «Я ответил, — писал Цукор, — что звезды стоят очень дорого». Именно фамилии звезд в титрах, более чем какие-либо другие факторы, способствовали продаже картин. «Парамаунт», имевшая дело не только с «Знаменитыми актерами — Ласки», но и с множеством других студий, выпускала в прокат ленты с участием почти всех знаменитостей. Желая избавиться от посредника, Талли и Уильямс решили самостоятельно снимать и прокатывать фильмы. Однако их фирма, получившая название «Первая национальная», нуждалась в звездах, а чтобы заполучить их, надо было заплатить еще больше. «Первой национальной» удалось заключить контракт с Чаплином, который обязался снять восемь фильмов со своим участием за астрономическую сумму в миллион с лишним долларов.

По мере того, как истекал двухгодичный договор Пикфорд с

Цукором, «Первая национальная» стала обращаться к ней с предложениями, обещая за три картины шестьсот семьдесят пять тысяч долларов. Эта сумма, вместе с пятьюдесятью процентами от доходов, давала бы Мэри около миллиона, а возможно, и два миллиона долларов в год. В дополнение к этому Шарлотта получала бы пятьдесят тысяч долларов в год за неоговоренные в контракте услуги. Самым ценным являлось то, что Мэри получала полную творческую свободу; во всем, начиная от выбора роли и заканчивая последним кадром, право последнего слова оставалось за ней.

«Пусть она уходит в «Первую национальную», — сказал Цукору один его приятель. — Это собьет с нее спесь, уничтожит «Первую национальную», и в итоге она приползет к нам на коленях».

Фактически предлагаемый разрыв носил болезненный характер. Цукор и Пикфорд создали не только трамплин для американского кино; в процессе совместной работы они создали друг друга.

Говорят, что Цукор, пытаясь удержать Мэри, предложил ей пятилетний контракт с оплатой семьсот пятьдесят тысяч долларов в год. Это воистину уникальное в истории кино предложение требовало также, чтобы Пикфорд не снималась ни в каких других фильмах. Но в тот период Мэри особенно нуждалась в активной работе. Она ответила Цукору, что останется с ним, если он предложит ей те же условия, что и «Первая национальная».

«Вот что я скажу тебе, Мэри, — спокойно произнес он. — Обдумай все это за ленчем, а потом дай мне знать, не изменила ли ты свое решение».

Однако когда она вернулась, первым заговорил Цукор: «Мэри, на этот раз ты просишь слишком много. Я деловой человек и не могу себе позволить такие траты».

«Мне жаль, — сказала Пикфорд. — Мне очень жаль».

«Что ж, — ответил Цукор. — У нас нет оснований за что-либо обижаться друг на друга».

Она слабо улыбнулась: «Да, мы сделали друг для друга все, что могли». Несмотря на улыбку, Мэри с трудом сдерживала себя. Позднее она вспоминала, что грустила так сильно, будто «прощалась с членом своей семьи».

«Позвони мне, пожалуйста, после твоих переговоров с «Первой национальной», — сказал он.

Пикфорд встретилась с Дж. Д. Уильямсом, затем вернулась в нью-йоркский отель и сразу же набрала номер Цукора.

«Да», — раздался далекий и слабый голос.

«Я согласилась с предложениями «Первой национальной», — сказала Мэри. После мучительной паузы она спросила, простил ли он ее. Цукор ответил: «Благослови тебя Господь, милая». По щекам Пикфорд текли слезы, и она знала, что он тоже плачет. «Я больше не могу говорить», — сказал Цукор. — «И я тоже», — ответила Мэри. И это положило конец их деловым отношениям.

В течение нескольких дней Пикфорд испытывала чувство не триумфа, а потрясения. Никогда еще перед ней не вставала такая жесткая проблема выбора между личными отношениями, искусством и бизнесом. Ей казалось символичным, что разрыв с Цукором произошел 6 ноября 1918 года, за день до мнимого окончания Первой мировой войны. Она изводила себя мыслью, что ее союз с «Первой национальной» тоже мог оказаться ложной победой.

Цукор, не расположенный к такого рода самобичеванию, заявил, что желает поразвлечься. Он отказался от системы использования звезд и вместо этого решил создать сеть кинотеатров по всей стране. Тем не менее он счел нужным заменить Маленькую Мэри другой звездой с таким же именем — Мэри Майлс Минтер, урожденной Джулиет Райли. Она начала сниматься в возрасте десяти лет и в 1918 году удивительно походила на Пикфорд. Цукор отдал шестнадцатилетней девушке роли, которые должна была играть Пикфорд. Минтер понимала, что от нее требуется, и старалась не только оправдать ожидания. Цукора, но и превзойти их. «Она работает днем и ночью», — писал «Фотоплей». Но в сохранившихся фильмах Минтер играет хоть и профессионально, но скучно. Узнав о действиях «папы Цукора», Пикфорд и бровью не повела. Годы спустя, когда один поклонник перепутал ее с Мэри Майлс, она спокойно подписала автограф именем Минтер.

Тем временем Бет Фэрбенкс пыталась решить свои семейные проблемы. Поначалу она хотела вывести на сцену скандала Пикфорд. «Если в ближайшие дни эта женщина или мой муж не сделают заявления, я приведу доказательства своих слов». Мэри никого не впускала в свой дом на Фремонт-Плейс; его ворота были на замке. Но образ Маленькой Мэри в глазах публики несколько изменился. Один язвительный журналист заметил, что хотя Шарлотта и Лотти жили вместе с Пикфорд, «ничего не говорилось о муже Лотти». Ходили слухи, что Лотги и Альфред Рапп расстались. Их дочь, Мэри Пикфорд Рапп, будучи еще младенцем, занимала несколько комнат. Джеку, служившему в штате Нью-Йорк в морской авиации, купили просторную квартиру. «Кстати, ничего не говорится и о жене Джека», —

добавлял этот журналист. У него действительно была жена. Оливия Томас, танцовщица из шоу Зигфельда, ставшая киноактрисой, вышла замуж за Джека в 1917 году. Подобный тон газетных заметок говорил о неуважении к Мэри.

У Фэрбенкса дела обстояли получше, но он страдал от угрызений совести. Актер чувствовал, что повторяет ошибку своего отца, покинувшего Эллу. Но вместо того чтобы как-то разобраться со своей виной, он старался не думать о ней; Когда 22 октября 1918 года Бет подала на развод, обвинив мужа в супружеской неверности (лишь это основание считалось в Нью-Йорке законным для расторжения брака), Фэрбенкс самым нелепым образом все отрицал. Позже он смирился с неизбежным. 30 ноября два его близких друга, актер Уильям Клифтон Крофорд и режиссер Джон Эмерсон, явились в суд в Нью-Рочелле, штат Нью-Йорк. Чтобы не упоминать имени Пикфорд, они придумали несколько неприглядных анекдотов. Крофорд, например, рассказал, как однажды Фэрбенкс заманил его на вечеринку с «красивыми девушками» в дом на 33-й улице. Там он застал Фэрбенкса в спальне с полуодетой женщиной, которая курила. В свою очередь Эмерсон сообщил о таинственном «признании» Фэрбенкса, который поведал ему о своем нью-йоркском загуле с одной женщиной. «Никто, даже мать, не поверил в эти истории», — писал позднее Фэрбенкс-младший. Но судью они вполне удовлетворили, и он вынес приговор. Это событие получило бурный отклик в прессе: сообщалось, что Бет получила четыреста тысяч долларов в ценных бумагах и еще сто тысяч долларов на содержание маленького Дугласа, который оставался с матерью.

Затем случилось нечто неожиданное: все успокоились. Бет устроила свою жизнь и снова вышла замуж в 1920 году. Пикфорд и Фэрбенкс вдвоем снялись в нескольких фильмах. Им казалось, что они легко отделались.

С тем, что осталось от денег, которые Мэри собрала для солдат, воюющих за океаном, она занялась новым проектом: фондом помощи для артистов кино, незаслуженно обиженных судьбой. Пикфорд никогда не забывала о тех черных днях своей гастрольной жизни, когда она перебивалась с хлеба на воду. «Гордость многое значит для людей нашей профессии, — говорила она. — Вы страдаете не столько от холода и голода, сколько от стыда». В 1921 году был создан Фонд помощи работникам кино, и в течение десятилетий Мэри занимала там ответственные должности.

Безумная любовь публики к Мэри вспыхнула вновь, когда актриса в последний раз появилась в образе «невесты войны». З

января 1919 года она маршировала вместе с артиллерийскими подразделениями по улицам Сан-Франциско на параде вернувшихся из-за океана частей. Один журналист отметил, что Пикфорд очень шла офицерская форма, и в шутку добавил, что «было видно, что она служит недавно. Ее шпоры были надеты вверх ногами». В глазах Пикфорд блестели слезы. «О, — сказала она, — это самый печальный день в моей жизни. Я не хочу расставаться с военной службой». Она призналась солдатам, что они стали членами ее семьи, и, чтобы доказать это, привела на сцену Шарлотту и Лотти. К счастью, никто не вспомнил про Джека, который сильно пил в армии. Там он выполнял роль посредника между лейтенантом и пехотинцами из богатых семей, выписывавшими денежные чеки, чтобы уклониться от опасных заданий. Вскоре махинации обнаружили, и Джека с треском выгнали из армии. Но позднее, после ходатайства Шарлотты и приказа личного секретаря президента, с Джека сняли все обвинения, чтобы он мог принять участие в пропагандистском фильме.

Вскоре последовала новая беда: «Первая национальная» оказалась в опасности. Через несколько недель после того, как Мэри упаковала свою новую форму, прошел слух о слиянии «Первой национальной» и «Знаменитых актеров — Ласки», потрясший всю киноиндустрию. С точки зрения Цукора, подобный шаг устранил бы опасного конкурента и вознес бы его самого к вершине творческой власти. В свою очередь, Мэри казалось, что слияние компаний лишило бы ее возможности выпускать собственные фильмы, и она бы вновь оказалась в подчинении у «Знаменитых актеров — Ласки». Несмотря на то, что Пикфорд обожала Цукора как человека, она не хотела идти на компромисс и терять то, что ей полагалось в соответствии с контрактом. На какое-то время она растерялась, но вскоре вся отдалась новому смелому проекту под названием «Юнайтед Артисте».

Происхождение этой компании весьма туманно. Многие люди претендуют на то, что стояли у ее истоков. Семья Фэрбенкс отдает Пикфорд должное в деле создания новой компании, но отрицает, что она играла там ведущую роль. Некоторые историки полагают, что компания явилась творческим плодом двух кинодеятелей: Хайрама Абрамса, который ради нового проекта покинул «Парамаунт», и Б. П. Шульберга, работавшего с Цукором со дня основания «Знаменитых актеров». Оба с интересом наблюдали за формированием «Первой национальной». Они заметили, что Пикфорд и Чаплин, несмотря на то, что их

заработки колебались, делили прибыль от фильмов со своей компанией. Но к чему такая щедрость? Почему бы им самим не заняться прокатом?

Шульберг быстро составил манифест «89 причин для создания «Юнайтед Артисте» и предложил его пяти самым крупным производителям фильмов в индустрии. В эту пятерку вошли Пикфорд, Фэрбенкс, Чаплин, Уильям С. Харт и Д. У. Гриффит. Шульберг и Абрамс объяснили, что «Юнайтед Артисте» будет заниматься исключительно прокатом фильмов, служа трубопроводом для продукции, создаваемой звездами (об оптовой продаже речь не велась). Шульберг и Абрамс будут управлять компанией, получая двадцать процентов от прибыли.

Представители киноиндустрии собрались для переговоров в отеле «Александрия». Журнал «Мувинг Пикчер Уорлд» сообщал о наэлектризованной атмосфере в отеле: «Дуг подписал соглашение с «Первой национальной», — говорил кто-то. «Дуг ничего подобного не делал», — возражали ему. «Чарли едет в Европу. Мэри возобновит свой контракт с «Первой национальной». Мэри не будет возобновлять контракт. Мэри возобновит контракт, но Чарли откажется».

Чаплин утверждал, что он, Фэрбенкс и Пикфорд разослали по всему отелю частных детективов, чтобы знать, что происходит на самом деле. Наиболее успешно справилась с заданием оператор номер восемь, неглупая, сексуально привлекательная женщина. Ей удалось выяснить, что создается огромный трест, стоящий сорок миллионов долларов, который объединит всех прокатчиков страны и будет по своему усмотрению назначать зарплаты звездам кино. 14 января 1919 года Сидни Чаплин, брат актера и его деловой советник, собрал у себя дома конференцию, на которой присутствовали Чаплин, Фэрбенкс, Гриффит, Харт и Шарлотта, представлявшая Мэри, заболевшую гриппом.

15 января члены «Большой Пятерки» подписали следующее заявление: «Мы полагаем, что «Юнайтед Артисте» необходима для того, чтобы защитить прокатчика и саму индустрию, позволяя прокатчику покупать лишь те картины, которые он желает демонстрировать, и не навязывая ему другие фильмы, в которых он не испытывает нужды. Это поможет нам, слугам зрителей, в полной мере удовлетворять их потребности. Мы также считаем, что этот шаг абсолютно необходим, чтобы защитить огромную аудиторию любителей кино от деятельности трестов и различных объединений, которые навязывают им посредственную продукцию».

Манифест выглядел внушительно, но кинопромышленность отнеслась к нему с насмешкой. «Сумасшедшие захватили

сумасшедший дом», — иронизировал Ричард Роланд, президент «Метро Пикчерс». «На самом деле, — возражал Артур Мэйер, занимавшийся прокатом в 1920-е годы, — основатели «Юнайтед Артисте» не более безумны, чем Рокфеллер, Морган и Дюпон». Мало кто верил в то, что актеры — инфантильные, неуверенные в себе, ветреные существа — способны управлять компанией. Этот предрассудок влиял на сознание людей, несмотря на заявление от 5 февраля, где сообщалось, что управляющим «Юнайтед Артисте» назначен влиятельный бизнесмен. Абрамс стал главным управляющим; Шульберг, которому предложили менее значительный пост, в гневе покинул компанию, подал на Абрамса в суд и закончил дело только в 1922 году. Но ведущие имена в составе правления принадлежали людям из федеральных властей.

Все походило на то, что Фэрбенкс стремился установить более близкие связи с Вашингтоном. Во время поездок по стране, связанных с продажей облигаций, он отправил своему сыну письмо, написанное на бланке из Овального кабинета президента: «Дорогой мальчик, я пишу тебе из Белого дома, где сейчас обсуждаются важнейшие вопросы в мировой истории. Папа». Ни до, ни после он не подписывал свои письма «папа», и его сын запомнил это: «Если бы оно было напечатано на машинке, я бы подумал, что оно написано кем-то другим». Фэрбенкса вдохновляла аура Белого дома; он гордился своими связями с важными людьми из Округа Колумбия. Нет ничего удивительного, что он предложил Уильяму Гиббсу МакАдду, зятю президента Вильсона и бывшему главному казначею страны, возглавить «Юнайтед Артисте». МакАдд отказался от поста президента, но согласился на должность генерального советника «Юнайтед Артисте». Президентом стал Оскар Прайс, бывший служащий казначейства, руководивший проведением военных займов. Эти два имени, ассоциировавшихся с правящей элитой, придали «Юнайтед Артисте» столько же веса, сколько займы Свободы придали солидности Голливуду. Но ни один человек, даже обладающий серьезными связями, не может избежать неприятностей, начиная новое дело.

Вскоре их покинул Харт, соблазненный выгодной сделкой с Цукором. Каждый из четырех главных управляющих получил по тысяче акций от общего акционерного капитала; их покупка обязывала выбрать члена правления, имеющего голос в руководстве компанией. Мэри незамедлительно выдвинула на эту роль Шарлотту. Если бы кто-то из основателей захотел покинуть компанию, другие имели право купить его акции. Таким образом, они контролировали людей, входящих в узкий круг «Юнайтед Артисте». Но труднее всего было найти подходящую продукцию.

Только постоянный приток фильмов мог окупить расходы, затраченные на создание «Юнайтед Артисте», и каждый из партнеров обязывался внести свою долю. Особенно тяжело приходилось Гриффиту. Лента «Рождение нации» принесла огромные доходы (хотя после того, как Гриффит рассчитался со всеми инвесторами, в его кармане осел всего один миллион). Следующий фильм, «Нетерпимость» (1916), не имел кассового успеха, и Гриффит потерял все, что заработал на «Рождении нации». В 1917 году «Триангл» поглотила империя Цукора. Теперь фильмы Гриффита распространяла компания «Арткрафт», которой он задолжал две картины на момент вступления в «Юнайтед Артисте». Уже подписав контракт с «Юнайтед Артисте», Гриффит заключил дополнительную сделку с «Первой национальной» (компания все еще оставалась независимой, несмотря на попытки Адольфа Цукора прибрать ее к рукам). Получая доход от снимаемых там фильмов, Гриффит намеревался делать картины для «Юнайтед Артисте».

Фактически только Фэрбенкса не связывали долгосрочные обязательства. Вскоре он сделал первую картину для «Юнайтед Артисте» — «Его величество американец». Ко всеобщему удивлению, второй стала картина Гриффита «Неудавшийся расцвет» (1919), тонкая, но безжалостная комедия, отвергнутая теми, кому она предназначалась (по крайней мере, так утверждала Лилиан Гиш). Однако фильм принес «Юнайтед Артисте» кассовый успех, к чему косвенно оказалась причастна и Пикфорд, предложившая материал для картины. Никто на этом этапе не ждал продукции от Чаплина, задолжавшего «Первой национальной» пять короткометражных фильмов. Мэри должна была сделать для «Первой национальной» три картины и, как всегда, стремясь выполнить заказ в кратчайшие сроки, взялась за работу.

К моменту образования «Юнайтед Артисте» фильм «Длинноногий дядюшка» (1919) был почти закончен. Положенный в его основу роман оказался идеальным сырьем не только для Пикфорд, но и для ее партнеров — Френсис Марион и Маршалла Нейлана. Его структура — серия писем от девочки-сироты к неизвестному благодетелю, который забирает ее из приюта и в конце концов женится на ней, — предполагает свободу интерпретации. Бродвейская версия с Рут Чаттертон в главной роли получилась весьма унылой. Пикфорд и Нейлан в характерном для них стиле сделали ставку на фарс. Тем не менее драматические моменты картины, включая смерть ребенка на руках у Мэри, получились очень неожиданными и трогательными.

Фильм несет в себе идею, что дети обладают самыми сокровенными тайнами земли. Героиню Пикфорд, Джуди Аббот, в детстве оставили в мусорном ведре. Полицейский заворачивает малютку в газету и относит в приют ужасной миссис Липпет, которая находит имя ребенку на кладбищенском надгробии, а фамилию берет из телефонного справочника. Эта женщина настоящая садистка. Она прижигает порезанный палец Джуди, прижимая его к раскаленной плите («Бог накажет девочек, которые воруют. Он пошлет их в пылающий ад»). Комедийные сцены в фильме так же беспощадны. Эпизод, в котором Мэри пьет сидр и пьянеет, построен мастерски.

Но более всего фильм замечателен своей динамикой; разрозненные эпизоды детства соединяются в одно осмысленное целое. Кульминация наступает в финальной сцене, символизирующей половое пробуждение девушки. Джуди, к своей радости, понимает, что любит длинноногого дядюшку. Она падает вместе с ним в кресло, так что видны только ее ноги. Сначала они дергаются, словно бы протестуя против чего-то, а потом замирают. После этого Мэри начинает снова качать ногами, как будто едет на велосипеде.

Появившись на экране в мае, фильм вызвал эйфорию. Даже чопорная «Нью-Йорк Таймс» капитулировала. Критик восхищенно отзывался об игре Пикфорд, хотя был невысокого мнения о самом материале картины. Критик писал, что «Длинноногий дядюшка» полон излишней сентиментальности, но в то же время признавался в любви к нему. Пикфорд чрезвычайно воодушевил такой теплый прием. Создавая этот фильм, она впервые выступила в качестве независимого продюсера. Его успех сыграл на руку «Юнайтед Артисте».

Картина «Хулиган», вышедшая в сентябре, менее убедительна, но довольно мила. Богатая девушка Эми Берк, которую играет Пикфорд, живет с дедушкой в Нью-Йорке, в то время как ее отец, оставшийся вдовцом, разъезжает по стране с лекциями. Когда он начинает заниматься общественной деятельностью, Эми помогает ему и впервые узнает о реалиях жизни нью-йоркских низов. Хорошо одетая девушка проезжает в машине по Ист-Сайду и, выглянув в окно, закрывает глаза, стараясь не потерять самообладание. Затем она выходит из автомобиля и замирает, потрясенная ужасным видом улицы. Уличный мальчишка, которого платье Эми поражает не меньше, чем ее его лохмотья, подходит к ней и дотрагивается до ее завитого в парикмахерской локона.

Вскоре Эми приобретает большую популярность в трущобах. Она говорит на местном жаргоне и учится танцевать «шимми».

Когда девушка танцует на улице, какой-то почитатель бросает ей пучок овощей. В благодарность она подносит луковицу к лицу и нюхает ее, как будто это роза. Фильм украшает забавная сцена, где промокшая под дождем Эми после долгих попыток укрыться от потоков воды прячется под зонтик к случайному прохожему.

В фильме «Сердце гор», который вышел в ноябре, Пикфорд предстает в роли Мавис, живущей в горах темпераментной девушки, намеренной совершить убийство. Эта жестокая лента уникальна для репертуара Мэри своей брутальностью. Уже в первых кадрах Мавис скачет верхом; ее волосы заплетены в косу. Она стреляет на скаку в цель. Ее отца убили. «Я обещала папе, что отомщу за него», — заявляет она. Когда в доме появляются непрошеные гости, она стреляет в пол у их ног. Однажды мать пробует побить Мавис, но девушка ломает о колено трость и говорит, что с ней надо обращаться как с взрослой.

В «Сердце гор» Мэри энергично танцует тустеп. Как и в «Длинноногом дядюшке», здесь интересно показана психология полового созревания. Танцуя, Мавис протягивает руку мужчине. Он берет ее руку в свою, но тут она кричит, что ей больно, и убегает. В этом фрагменте тонко переплетаются симпатия и неприязнь. В конце фильма Мавис, повзрослев на шесть лет, узнает, что ее отца убил Стив, второй муж матери. Когда он начинает бить ее, она стреляет в него и убивает. «В горах о трагедиях быстро забывают», — гласят финальные титры.

Картина «Сердце гор» замечательна в двух отношениях. Во-первых, там появляется чрезвычайно привлекательный Джон Гильберт, который впоследствии приобрел славу первого любовника экрана. Но еще важнее то обстоятельство, что «Сердце гор» обнаруживает силу и самообладание, характерные для Мэри Пикфорд как на экране, так и в жизни.

«Мэри Пикфорд говорит, что оставит кино, — писал один репортер в 1919 году, — и это напоминает о постоянных угрозах Сары Бернар покинуть сцену». Создается впечатление, что, несмотря на профессиональные успехи, в личной жизни Пикфорд страдала от приступов безнадежности и негодования.

Она имела возможность убедиться, насколько губительна для актеров неблагоприятная реклама. В 1910-е годы большим успехом у публики пользовался Фрэнсис Х. Бушман, которого прозвали Фрэнком Секс Бушманом и Королем Ромео. Но железные мускулы и мощные челюсти артиста не помогли ему, когда его поклонницы узнали, что он отец пятерых детей и оставил жену ради актрисы Беверли Бейн. Пикфорд не скрывала, что она замужем, но предпочитала не подчеркивать это. Любой

скандал, связанный с именем Маленькой Мэри, повредил бы ее карьере куда сильнее, чем карьере другого артиста, попавшего в подобное положение.

«Моя жизнь разрушена», — сказала она как-то Марджорет Доу, которая играла в фильме «Ребекка с фермы Саннибрук», а затем снялась в ряде картин Фэрбенкса. Мэри призналась, что находится на грани нервного срыва. «Сейчас, когда моя карьера достигла пика, в мою жизнь проникли страдания и печаль. Я не смогу долго выносить такое напряжение».

Как-то Пикфорд встретилась с журналисткой Аделой Роджерс, чтобы обсудить свое положение. «Я вижу ее как сейчас, — вспоминает Роджерс. — Пикфорд была такая маленькая, что ее ноги, когда она сидела на стуле, не касались пола. Неожиданно она подалась вперед и со слезами на глазах сказала: «Адела, зрители простят мне, если я разведусь с Оуэном и выйду замуж за Фэрбенкса?» Роджерс на минуту задумалась, затем сказала: «Полагаю, они простят вам все». Но позже, когда к беседе присоединилась Френсис Марион, женщины пришли к выводу, что шансы Мэри составляют пятьдесят на пятьдесят.

Фэрбенкс утешал, уговаривал и всячески обхаживал Мэри; он вновь и вновь просил ее выйти за него замуж. Он «хотел обладать Мэри полностью, — вспоминал его сын, — ею самой и ее талантом, ее славой и ее исключительной преданностью. И он стремился предъявить всему миру этот союз как личный трофей». Фэрбенкс даже пытался угрожать Пикфорд, чтобы поторопить ее с решением. Однажды, когда к ней в гости зашел Цукор, который все еще оставался ее близким другом, телефонный звонок Фэрбенкса довел ее до паники. По словам Мэри, Фэрбенкс угрожал оставить ее, если она не начнет дело о разводе. «Подумайте, что значит ваше имя для миллионов людей, — сказал Цукор, который возражал против развода. — Ведь вы их идол».

«Я не хочу быть чьим-то идолом. Я просто актриса, которая изображает на экране детей».

Репортер «Фотоплей» посетил Оуэна, который предпринимал попытки вернуть себе хорошую репутацию. «До встречи с Оуэном Муром я понятия не имел о том, что значит быть добродушным человеком, — писал потрясенный журналист. — Я ожидал увидеть самодовольного грубого мужлана, но меня встретил совершенно спокойный, приветливый молодой человек, который улыбался знаменитой улыбкой Мура, а в его глазах появлялась то радость, то задумчивость» Таков был трезвый Оуэн, в которого влюбилась Мэри.

Тем не менее именно он назвал цену их развода: сто тысяч

долларов, что составляло лишь малую часть состояния Пикфорд и не шло ни в какое сравнение с полумиллионом долларов, который Фэрбенкс отдал Бет. Но Мэри не согласилась на это предложение. «Если во мне еще сохранялись какая-то нежность и сочувствие к Оуэну, — писала она позднее, — то его холодная расчетливость убила эти чувства». Не исключено, правда, что Пикфорд сама предложила Муру деньги. В любом случае, Шарлотту уязвила эта неприятная история, и она наконец-то поняла, что дочь должна развестись с мужем. Она спустилась в подвал дома и поднялась наверх с кипой ценных бумаг, предназначенных для Оуэна, а вскоре столкнулась на улице с его матерью. Две женщины, которые когда-то позировали перед фотографом в обнимку с Мэри, некоторое время молча разглядывали друг друга. «О да, миссис Пикфорд, — сказала миссис Мур, — моему бедному Оуэну причитаются кое-какие деньги». Шарлотта, которая в душе не верила, что Оуэн так уж нуждается, пришла в ярость.

В феврале 1920 года она и Мэри поехали в Неваду, где законы о разводе отличались либеральностью.

В Калифорнии Пикфорд пришлось бы ждать год, прежде чем вновь выйти замуж. Согласно договоренности, Оуэн ожидал необходимые бумаги в Дуглас-Каунти. Газетчики находились в состоянии полной готовности, окружив ранчо, в котором уединились Мэри, Шарлотта и адвокат. 2 марта Глэдис Мери Мур появилась в суде. Она предстала перед судьей Фрэнком П. Лангенем и потребовала развода на том основании, что ее отверг муж. Мэри появилась на церемонии в черном платье, ее лицо скрывала вуаль. «Фотоплей» писал, что такой наряд соответствовал глубокой печали в ее сердце.

Для получения развода в Неваде требовалось прожить там полгода. Мэри заявила, что собирается переехать туда. Никто, кроме судьи, который, вероятно, являлся поклонником Мэри, в это не поверил. На вопрос, приехала ли Пикфорд в этот штат с целью начать бракоразводный процесс, она ответила, что прибыла в Неваду, чтобы поправить здоровье. Мэри якобы не знала, что Оуэн тоже находился в Неваде; по ее словам, он собирался снимать там фильм о шахтерах. Затем последовала история об их разлуке, и Пикфорд поклялась, что все это время умоляла мужа вернуться и посылала ему подарки. Она с негодованием опровергла слух о том, что заплатила Оуэну деньги.

Судебное заседание продолжалось полчаса. «Меня ужасала перспектива, — вспоминала Мэри позднее, — что мне придется заплатить за свободу заработанными тяжким трудом деньгами. Я боялась, что люди начнут говорить, будто я подкупила одного

мужа, чтобы заполучить другого». Пикфорд знала, что история о деньгах выдумана, и ее совесть не давала ей покоя.

6 марта, вернувшись в Калифорнию, Мэри встретилась с репортерами. В своих интервью она явно защищалась. «Я счастлива оттого, что не сделала ничего дурного и продолжаю уважать себя. Клевета не может меня коснуться. Моя репутация дороже мне всех моих денег. Не думаю, что Оуэн Мур будет страдать из-за нашего развода. Мы уже давно стали чужими людьми». Но чувство вины не покидало ее: «Если я каким-то образом обидела публику, то весьма сожалею об этом. Я всю жизнь работаю, чтобы приносить людям счастье». В одном из интервью прозвучало заявление, что Мэри не принадлежит самой себе. Другими словами, она стала Маленькой Мэри, созданной воображением зрителей. Она заверила журналистов, что никогда больше не выйдет замуж.

Но Фэрбенкс лучше знал, чего она хочет, и сделал ей предложение. Мэри тянула с ответом, обращаясь за благословением не только к Шарлотте, но и к Джеку и Лотти. Чаплин предложил ей и Фэрбенксу жить вместе не расписываясь, но этот вариант взбесил ее. Мэри вновь обратилась к Фэрбенксу с вопросами, которые она задавала ему в течение пяти лет: «Если мир не одобрит нас, будет ли твоя любовь достаточно сильна? Если мы оба потеряем работу, хватит ли нашей любви для того, чтобы счастливо жить вместе?» Однако Фэрбенкса ничуть не смущали эти сомнения. «Я люблю тебя всей душой», — говорил он тоном сказочного принца.

26 марта 1920 года Фэрбенкс давал обед в своем доме. В числе гостей находились Мэри Пикфорд, служащий брачной конторы Р. С. Спаркс и преподобный Дж. Уалткомб Брюэр, пастор баптистской церкви. Такой выбор гостей намекал на свадьбу, но Мэри вновь улизнула из сети, сказав, что не желает выходить замуж в пятницу и к тому же в черном платье. В конце концов Фэрбенкс все же заставил свою невесту, облаченную в белое тюлевое платье, сказать «да» в доме Брюэра в воскресенье 28 марта (хитрый Фэрбенкс заверил Мэри, что эта дата особенно благоприятна, согласно астрологическому календарю). Когда дело было сделано, новобрачные отправились к Фэрбенксу, в бывший охотничий домик в Беверли-Хиллз. В те дни в этом районе жило мало людей, и дом одиноко стоял на вершине холма. В течение трех дней Пикфорд приезжала на съемки фильма «Мыльная пена», обвязав кольцо лентой. Вечера она и Фэрбенкс проводили вдвоем. Затем они смирились с неизбежным, сообщили о бракосочетании репортерам и начали информировать

родственников и знакомых.

«Чарли! — воскликнула Мэри в присутствии записывающих каждое ее слово репортеров. — Мы ведь еще ничего ему не сказали. Он убьет нас за это». Возможно, ее нервы расшатались до такой степени, что она впервые в жизни начала говорить на людях довольно личные вещи, не контролируя себя. Когда зазвонил телефон, Мэри бросилась снимать трубку, затем вернулась и сказала усталым голосом: «Это Лотги. Она узнала от кого-то о нашей свадьбе и теперь плачет». Пикфорд сказала Фэрбенксу, что ее сестра так расстроена, что никогда больше не будет с ним разговаривать. Потом Мэри вспомнила о Джеке, глубоко вздохнула и бросилась к телефону со словами «Давай сообщим ему!»

Когда новость достигла Невады, генеральный прокурор предъявил жалобу, состоящую из семи тысяч слов. В ней он отмечал, что столь поспешная свадьба Мэри ставит под сомнение ее право на проживание в штате. Кроме того, он обвинил Пикфорд, Фэрбенкса и Мура в сговоре. По словам репортера, следившего за развитием событий, Мэри испытала нервный срыв, и работа над новой лентой давалась ей нелегко. Вместе с Фэрбенксом она приняла участие в благотворительном выступлении в Пасадене, счастливая и несчастная одновременно. Баптистская церковь наказала Брюэра за то, что он обвенчал двух недавно разведенных людей. Газеты опубликовали фотографию плачущей Мэри.

Но подавляющая часть публики не хотела верить в официальную версию. Было что-то притягательное в союзе Маленькой Мэри с магическим Фэрбенксом. Зрители почувствовали это. Когда чета прибыла в Нью-Йорк по дороге в Европу, где они собирались провести медовый месяц, у входа в отель их приветствовала ликующая толпа. Вечером, когда они пошли в театр, зрители встали и начали аплодировать.

Мэри рассчитывала на сказочное путешествие. Свои представления об Англии она черпала из произведений Диккенса. Она мечтала о переездах из города в город и об остановках в старинных необычных гостиницах. Больше всего Пикфорд волновало, простят ли ее поклонники и пресса. Несмотря на ликование зрителей в Нью-Йорке, она испытывала беспокойство, когда пароход «Лапландия» приближался к Саутгемптону. «Мне нечего скрывать из того, что касается моего первого брака. Я хочу забыть об этом кошмаре».

Но Англия, как и Нью-Йорк, уже обо всем забыла. Страна с трудом оправлялась от шоковых последствий войны: голода, лишений, безработицы. Утомленное заботами население желало

развеяться и приветствовало новобрачных, словно стало свидетелем второго Пришествия. Первый дар супруги получили с неба: на палубу «Лапландии» спустился парашют с гирляндами роз и с мешками писем. Жители Саутгемптона, несмотря на дождливое утро, вышли встречать Мэри Пикфорд.

Как только публика увидела корабль, все бросились к сходням. «Их идолы материализовались, они стали людьми», — с придыханием писала «Дейли Мейл». Появление звезд кино среди простых смертных казалось настоящим чудом. Лицо Пикфорд потрясло репортера «Дейли Мейл». «Даже на расстоянии, отделявшем палубу от дока, можно было прочитать все мысли Мэри на ее удивительно выразительном лице». Окруженные толпой, кидающей в них цветы, новобрачные подошли к мэру, который выступил с приветственной речью, и в кольце из тридцати полицейских добрались до ожидавшего их поезда. Но восторженный прием в Саутгемптоне был только верхушкой айсберга всеобщей эйфории.

Следующей остановкой был Лондон, охваченный лихорадкой любви к Фэрбенксу и Пикфорд. Движение автомобилей вокруг отеля «Ритц», где остановилась чета, замерло в радиусе нескольких миль. По словам Александра Вуллкота, король Георг V на своем лимузине попал в пробку и в течение двадцати минут вынужден был наблюдать за неистовствующей толпой. Возможно, он испытывал чувство ревности, поскольку в этом массовом безумии ощущалось почти религиозное обожание. Лондонцы не сводили глаз с балкона Пикфорд. «Тысячи и тысячи людей, — вспоминала она, — ждали днем и ночью внизу, надеясь увидеть нас». Пикфорд и Фэрбенкс порадовали их, появившись на балконе и помахав им руками. Фэрбенкс даже вспрыгнул на балюстраду и повис на руках, словно настоящий киногерой. В тот вечер они отправились в «Вест Энд», чтобы посмотреть Джорджа Роби в пьесе «Джонни Джоунс». Они опоздали на спектакль из-за уличных пробок. Когда они вошли в зал, действие на сцене прервалось. Они заняли свои места в королевской ложе, украшенной британскими и американскими флагами. Спектакль возобновился только после десятиминутной овации.

Фэрбенкс был в восторге от таких знаков внимания. Мэри они раздражали. Фэрбенкс, который всегда тянулся к аристократии, взял ее на прием к лорду и леди Нортклиф (лорд был влиятельным газетным магнатом). Лорд Нортклиф пообещал им уединенное пребывание на острове Танет. Утром Мэри встала с кровати, открыла ставни и чуть не упала в обморок. Небо казалось черным от того, что крыша и вся стена дома напротив были усеяны людьми. Увидев Пикфорд в ночной рубашке, они

начали радостно аплодировать.

Вернувшись в Лондон, супруги получили приглашение на благотворительный театральный вечер в парке, где ведущие английские актеры, сидя в палатках, собирали деньги для нуждающихся. Можно было, например, посетить предсказательницу судьбы мисс Бетси Честер, зайти в шляпную палатку мисс Виолы Три и мисс Уиннифред Барнс или купить чай со льдом у мисс Айви Фезерстоун.

Фэрбенкса и Пикфорд, прибывших в «роллс-ройсе» с откидным верхом, встречала улыбающаяся, но готовая учинить нечто вроде суда Линча толпа. Пикфорд непроизвольно высунула из автомобиля руку. В тот же миг в нее вцепились сотни рук и едва не выдернули актрису из машины. Фэрбенкс, который смотрел в другую сторону, повернулся, схватил Мэри за ноги и велел шоферу остановить автомобиль. «Послушайте, — обратился к поклонникам сидевший в «роллс-ройсе» актер Джордж Гроссмит, — отпустите маленькую леди. Разве вы не видите, что ее жизнь в опасности?» Автомобиль снова двинулся с места. Теперь нужно было думать, как выбраться из машины. Пикфорд открыла дверцу, и толпа тут же бросилась к ней. По словам репортеров, Мэри упала на землю. Шестеро полицейских поспешили ей на помощь. Тогда Фэрбенкс додумался усадить жену себе на плечи. Но люди не отставали и продолжали хватать Мэри за руки и ноги, пока Фэрбенкс, пошатываясь, нес ее через лужайку. Вдруг Пикфорд, к своему ужасу, увидела прямо перед собой ветку дерева. Она зацепилась за нее прежде, чем Фэрбенкс успел нагнуться, и упала на траву, в то время как ее супруг врезался в палатку, где продавались булочки и варенье. После этого Фэрбенкс подхватил обескураженную Мэри на руки, отнес ее в автомобиль и крикнул шоферу: «Поехали!» Поклонники бросались на капот, цеплялись за дверцы. «Я видел ее! — кричал кто-то. — Я прикоснулся к ее платью».

«Англичане замечательные люди, — говорила Мэри с иронией. — Они ничего не делают наполовину». Но фотографии, сделанные в этом столпотворении, отразили страх на ее лице. Разумеется, Пикфорд и раньше понимала, что она знаменита: ей платили баснословные деньги, и она рассылала своим поклонникам множество фотографий. Ей и прежде приходилось видеть толпы почитателей. Но даже во время кампании по продаже облигаций она знала, что ей под силу контролировать толпу. Безумие в лондонском парке, когда фанаты чуть не разорвали Пикфорд на части, шокировало ее. Лондон тоже был шокирован. Супруги получили огромное количество покаянных писем. Передовицы газет возмущенно констатировали:

«Лондонцы клялись в своей любви к Мэри Пикфорд. В четверг они доказали свою любовь. Актрисе пришлось уехать в деревню, чтобы оправиться от потрясения».

Тем не менее путешествие продолжалось. Мистер и миссис Фэрбенкс прокатились по Швейцарии, Италии и Франции. На фотографиях можно увидеть огромные толпы, штурмующие их автомобиль, как если бы они брали Бастилию. Париж охватила всеобщая истерия, когда «Дуг и Мэри» выразили желание посетить центральный рынок. Мэри едва не растоптали. По сообщениям некоторых репортеров, она потеряла сознание. На этот раз Пикфорд спасли мясники, которые заперли ее в клетке. Она стояла среди подвешенных на крюках туш животных и слушала завывание толпы. «Какая-то полная женщина в зеленом платье оступилась и упала на ящик с яйцами, — сообщала «Нью-Йорк Таймс». — Ее платье тотчас стало желтым, но она не потеряла своего энтузиазма».

Осматривать достопримечательности они могли только по ночам. Френсис Марион, тоже проводившая свой медовый месяц в Европе, старалась не отставать от Мэри и Фэрбенкса, но их появления на балконах, встречи с аристократией, получение подарков, приветственные речи и десятки тысяч поклонников сделали этот контакт невозможным. Френсис назвала своих друзей «пленниками толпы». По ее словам, у них не хватало времени поесть и поспать.

Они чувствовали, что происходит какая-то революция, которая определит их будущее. Того же мнения придерживалась и британская пресса, которая пыталась отразить то, что открывалось их глазам.

«К колоссальному приему Мэри Пикфорд можно относиться по-разному. Некоторые люди считают, что это свидетельствует о деградации национального характера. Другие, похоже, негодуют по поводу того, что актеры так легко завоевали столь огромную популярность. Подобный энтузиазм можно было бы предвидеть, если разобраться в его причинах. Но незачем удивляться, бить тревогу или злиться по поводу этого таинственного явления. Вообразите, что случилось бы, если бы в разгар популярности Диккенса, когда публика с нетерпением ждала очередного номера журнала с продолжением его романа, внезапно объявили бы, что Маленькая Нелл, Маленькая Доррит, Рут Пинч и Флоренс Домби, все эти скромные герои его творений, прибывают в столицу. В общем, нечто подобное произошло сейчас».

В самом деле, медовый месяц Пикфорд, как никакое другое событие со времен изобретения кино, доказал, что фильмы стали более притягательны, чем литература, театр или живопись.

Некоторые писатели с болью в душе осознали этот факт. «Не следует спрашивать, кто такая Мэри Пикфорд, — ворчал репортер «Абердин Фри Пресс». — Нужно или восторженно орать вместе с толпой, или убираться прочь». Как человек пишущий, он чувствовал себя побежденным. «Вместе с новым миром, — роптал он, — пришли новые ценности».

Лондонская «Таймс» в статье «Поклонение героине» сравнивала Пикфорд с Мэри, королевой Шотландии, в которую, как говорили, влюблялся каждый симпатичный молодой человек. Но знаменитая королева стала легендой только после того, как в течение нескольких столетий ее прославлял фольклор. Теперь механика славы стала иной. Образы кино обладали такой соблазнительностью, что актер мог достичь вершин Олимпа, как-то особенно подмигивая или благодаря своей походке. Другими словами, родился культ знаменитостей.

Этот культ строился не только на фильмах, но и на бульварных газетах, печатавших фотографии и «жареные» факты. Крупные газеты тоже вовсю пропагандировали артистов кино. Вскоре жизнь звезд перестала быть достоянием только таких специальных журналов, как «Фотоплей», и их имена попадались во всех изданиях наряду с именами политиков, спортсменов и аристократов. О них читали в метро и за завтраком, они образовали некую параллельную реальность, мир, который казался более существенным и значимым, чем настоящий. Это была империя бессмертных идолов.

Правителями этой империи стали Пикфорд и Фэрбенкс. Они почувствовали это и отплыли домой, чтобы строить дворец.

# Строители империи

Они правили из Пикфэра, дома на холме, который Фэрбенкс преподнес Мэри в качестве свадебного подарка. Бывший охотничий домик на Саммит-Драйв сочетал в себе элегантность коттеджа и солидность особняка в поместье: два массивных крыла, башенка, крытая зеленой черепицей крыша, большие окна с видом на каньон Бенедикт и океан. В солнечный день посетители могли увидеть, как владельцы дома плавают в каноэ. В непогожие дни они занимались конюшнями или галопом объезжали свои владения, насчитывающие восемнадцать акров земли, поросшей сочными травами. Они проезжали мимо рощ и прудов, небольших домиков, мимо теннисного корта и коттеджа, где жили их пятнадцать слуг. Иногда Дуглас и Мэри выезжали за пределы своих владений, забираясь в горы или спускаясь вниз к бульвару Сансет. В тихие минуты они наблюдали, как плещется вода в фонтанах, или, взявшись за руки, прогуливались по саду, обсуждая, как растут овощи. Иногда им на глаза попадались рыжая лисица или перепел. По ночам Мэри нередко слышала вой койотов. Однажды с улицы донеслись звуки музыки, и она, выглянув в окно, увидела нанятых Фэрбенксом гавайских музыкантов, которые играли и пели серенады для нее.

«Это счастливый дом, — говорила Мэри. — В нем никогда не произносились грубые слова» (частично это объяснялось отсутствием Шарлотты, которую поселили в доме у подножия холма). Фэрбенкс и Мэри придумали друг другу ласковые прозвища. Он называл ее Хиппер или Туппер, а она его — Тиллер или Дуббер. Но для всех знакомых они оставались «Дутом и Мэри», которые почти не расставались на протяжении первых восьми лет семейной жизни. Актриса Коллен Мур рассказывала, что если Фэрбенкс где-то задерживался допоздна, Мэри ехала за ним на своем трейлере, а на рассвете отправлялась на съемки.

Эти двое всегда танцевали вместе последний танец. Они вообще танцевали только друг с другом. Мэри не понимала, как можно «увидеть человека впервые и в следующую минуту уже быть у него в руках и танцевать с ним». Со словами «Я уже обещала этот танец Дугласу» она отказала герцогу Йоркскому, который должен был стать Георгом VI и править Великобританией.

Те же романтические привычки господствовали и за обедом. «Дуглас и я взяли за правило всегда сидеть вместе за столом, неважно, дома или в гостях», — говорила Мэри. Актриса Пола Негри вспоминает, как супруги сидели во главе стола в Пикфэре,

взявшись за руки и рассказывая гостям о своих фильмах.

Они дарили друг другу дорогие подарки. Мэри преподнесла Фэрбенксу автоматический пистолет, из которого, если верить сертификату, убили двенадцать вражеских солдат, пятнадцать графических работ Фредерика Ремингтона, а также настоящий бар с запада США, построенный во времена Золотой лихорадки, на стенах которого висели эти картины. Его нашли по заказу Пикфорд, и интерьер был перевезен в нетронутом виде, вместе со стойкой, на которой виднелись отметины от пуль. Фэрбенкс подарил Мэри первый поступивший в продажу «форд», модель «А», а также чайный сервиз из фарфора с золотом, состоящий из ста двух предметов. Этот сервиз когда-то подарил Наполеон Жозефине. К этим подаркам прилагались карточки с надписью: «Тилл де Певр от Фрин де Спринк».

«Я всегда мечтала иметь красивые вещи», — писала Пикфорд, вспоминая свое детство. И вот теперь они у нее появились.

Чтобы соответствовать образу Маленькой Мэри, она одевалась строго, но, несмотря на отсутствие в одежде сексуального вызова, выглядела весьма привлекательно. Однажды Адела Роджерс наблюдала, как служанка Пикфорд раскладывала по шкафам изысканные наряды хозяйки, включая юбку, сшитую в виде тысяч цветочных лепестков. Потом служанка достала пальто из атласа с маленьким лисьим воротником. Мэри покупала такие вещи в Париже. Кроме того, она питала слабость к драгоценностям: рубинам, жемчугу и бриллиантам.

Молодая женщина, которой в детстве приходилось спать свернувшись клубком на сиденье в поезде, теперь почивала под кружевным итальянским покрывалом на подушках из тафты. На окнах в спальне висели шелковые шторы. На бледно-зеленом ковре гордо возвышались туалетный столик, тумбочка, роскошный комод и стулья с плетеными сиденьями — все самое лучшее из того, что можно было купить в универмаге. Несмотря на то, что владельцы Пикфэра встречались с королями, их вкусы оставались буржуазными. К счастью, это еще больше укрепляло их величественный шарм в глазах окружающих. Они казались небожителями, шагнувшими с экрана в мир, оставаясь, по сути, представителями среднего класса, что очень нравилось их зрителям.

Оглядываясь назад, Фэрбенкс-младший заявлял, что Мэри и его отец обладали определенной аурой, непонятной в наши дни. Им нравился такой имидж, и они относились к нему очень серьезно. Возможно, его укреплению служили их частые поездки; за десять лет супруги совершили семь кругосветных путешествий. Например, в 1921 году Фэрбенкс и Пикфорд посетили Италию,

Францию, Швейцарию, Ближний Восток и Африку. В 1924 году они всего за три месяца побывали в Лондоне, Париже, Мадриде, Берне, Люцерне, Цюрихе, Мюнхене, Берлине, Осло, Копенгагене, Амстердаме и Брюсселе. Поскольку Фэрбенксов принимали царственные особы и аристократы, в сознании людей они ассоциировались с международной элитой. Юный Ноэл Коуард знал им цену: в 1924 году он оказался на борту «Олимпии», плывущей в Англию, вместе с Д. У. Гриффитом, Пабло Казальсом, Дугом и Мэри. В те дни звезда Коуарда только восходила, но он с удовольствием грелся в лучах чужой славы. Когда корабль покинул порт, он стоял на палубе рядом с Пикфорд и Фэрбенксом, глядя на «море лиц с черными пятнами ртов». Но даже те, кому не нужно было делать карьеру ради того, чтобы стать знаменитостями, мечтали встретиться с калифорнийскими Питером Пэном и Уэнди (в Лондоне, например, их ждала группа лиц во главе с принцем Уэльским). Возможность появиться на одной фотографии с мистером и миссис Фэрбенкс льстила монархам.

Все это питало тщеславие Фэрбенкса и удовлетворяло его страсть к путешествиям. Что касается Пикфорд, то слава в ее сознании предполагала определенные обязанности: видеть людей и показываться перед ними, дарить им радость одним своим видом. Встретиться с Фэрбенксами было все равно, что встретиться с самой Америкой. Они старались выглядеть стопроцентными американцами и, общаясь с королями и королевами, в душе оставались демократами. Однажды, когда супруги вернулись в Калифорнию из очередного путешествия, Пикфорд выдохнула в микрофон: «Мы безумно рады возвращению домой». Ее голос звучал, как голос ребенка, проснувшегося в рождественское утро. «За четыре месяца я нигде не видела таких прекрасных пейзажей».

Демократичность Дуга и Мэри ощущалась как в их трудолюбии, так и в самом распорядке их жизни. Играть в кино достаточно тяжело. Еще труднее самому делать фильмы. Поклонники могли прочитать в газетах, что Фэрбенкс встает в пять утра, полчаса бегает трусцой вокруг дома, делает стойку на руках. Вернувшись в дом, актер выбирает себе подходящую одежду из тысячи рубашек, семидесяти пиджаков и брюк, тридцати пяти пальто, тридцати семи шляп и пятидесяти пар туфель. В шесть часов он встречается с женой в столовой цвета слоновой кости. Там, завтракая перед овальным окном, они пьют чай из серебряного сервиза и обсуждают, чем займутся в течение дня.

Пикфорд и Фэрбенкс, прежде спешно снимавшие фильм один

за другим, теперь значительно сократили объемы кинопроизводства и занимались одной картиной от шести до девяти месяцев. Обычно ленты снимались в студии «Пикфорд — Фэрбенкс» размером в десять акров, на бульваре Санта-Моника. «Я хотела бы заниматься только актерской деятельностью, — признавалась Пикфорд, — но понимаю, что не могу себе этого позволить». Слишком много зависело от качества их фильмов: слава, профессиональный престиж, репутация «Юнайтед Артисте».

Отношения с Вашингтоном, такие блестящие и перспективные в документах, в жизни оказались менее значительными; МакАдд и Прайс покинули компанию в 1920 году. Отказ от оптовой продажи фильмов привел к дополнительным затратам. Продажа фильмов по отдельности требовала большей работы с бумагами и, как следствие, расширения штата служащих.

Кроме того, руководители компании столкнулись с проблемой хронической нехватки выпускаемых фильмов. Хайрам Абрамс, сменивший Прайса на посту президента, установил ежегодную квоту в дюжину лент, но вскоре вынужден был значительно ее снизить. Но где они могли показывать отснятые картины? В течение десятилетий происходило слияние маленьких независимых компаний в большие корпорации. В результате появилось несколько могущественных студий, каждая из которых владела не только съемочными павильонами, но и ветвью проката, а также сетью кинотеатров. Обычно в эту сеть входили роскошные городские кинозалы, где продавалась половина всех билетов на новую картину. Но «Юнайтед Артисте», у которой отсутствовала такая сеть, приходилось арендовать кинотеатры у конкурентов.

Компания страдала от серьезной нехватки денег. Банкиры полагали, что более престижные студии, — например «Феймес Артисте — Ласки» — предлагали вкладчикам больше перспектив, чем какие-то неопытные бунтари. Таким образом, Фэрбенксу и Пикфорд приходилось покрывать все расходы на свои картины, а производство фильмов в 1920-х годах стоило больших денег.

Если в 1910-х годах от режиссеров не требовали какого-то особенного художественного подхода, то теперь внешние качества картины подчеркивали ее смысл; немое кино расцвело перед самым своим закатом. Технические новшества делали фильмы более красивыми и зрелищными. Сюжетный темп лент замедлился, частично ради того, чтобы должным образом продемонстрировать все сценические чудеса, а частично, чтобы

расширить границы повествования.

Всегда очень критично относившаяся к себе, Пикфорд боялась, что новые улучшенные стандарты сделают смешными ее ранние работы, включая фильмы, снятые на «Байограф». «Их сюжеты были неожиданны и нередко приводили в замешательство, — озабоченно писала она в 1923 году. — Они пытались объять необъятное, события в них часто не стыковались одно с другим. Если персонаж требовался в каком-то фрагменте, он непременно там появлялся. Декорации выглядели довольно грубыми, а обстановка казалась скудной. На протяжении всего фильма актеры играли в одних и тех же костюмах. По сценарию могло пройти десять лет, но исполнитель главной роли щеголял все в той же рубашке». Мэри очень угнетало то, что в фильме «Друзья» она появлялась в свадебном платье Шарлотты, давно вышедшем из моды. Пять лет спустя такие моменты все еще беспокоили Пикфорд, и она писала, что в своих ранних фильмах она выглядела на экране «смешной, толстой маленькой девочкой, которая выражала свои чувства, резко открывая ящики шкафов, бегая среди деревьев в минуты радости и тряся людей за грудки».

В 1910-е годы картины делались поточным методом, и зачастую результаты оказывались спонтанными и неожиданно новыми. Фильмы 20-х годов, напротив, позволяли зрителю прочувствовать характер главных героев и хорошенько понять мотивы их поведения. В новых фильмах, где действие текло неторопливо и плавно, появлялась возможность в полной мере оценить тонкости игры исполнителей главных ролей. Все чаще и чаще главными героинями фильмов становились женщины. Продюсерам казалось непристойным надолго задерживать камеру на лицах мужчин, как будто они являлись предметом восхищения. В немом кино доминировали актрисы. Они обладали более сильной харизмой, сексуальной свободой и получали лучшие роли, хотя самоуверенный Фэрбенкс, казалось, не замечал этого.

В 1920 году актер облачился в маску и плащ и сделал ставку на фильм «Знак Зорро». Головорезы и авантюрные герои оказались для зрителя привлекательнее, чем сатирические герои ранних фильмов Фэрбенкса. «Зорро принимает любое обличие, он проникает через замочную скважину!» — жалуется одна из жертв. В самом деле, когда Фэрбенкс виртуозно дерется на каминной полке, кажется, что он способен вот-вот воспарить в воздухе. «Знак Зорро», выпущенный Фэрбенксом на экраны в виде эксперимента, имел такой успех, что актер на целое десятилетие стал главным романтическим героем экрана: он виртуозно фехтует на шпагах в роли д’Артаньяна в «Трех мушкетерах»

(1921), перепрыгивает с башни на башню в роли Робин Гуда (1922), летает на крылатом коне в «Багдадском воре» (1924) и плывет под парусом в «Черном пирате» (1926). В одном из эпизодов последнего фильма, сделанного чуть ли не методом «техноколор», Фэрбенкс перебирается по канату с одного корабля на другой.

Игру Фэрбенкса вряд ли можно было назвать бездарной, но однажды он признался Чаплину, что в душе считал себя «малоталантливым» актером и, возможно, именно поэтому стал продюсером. Его фильмы 1920-х годов являются грандиозными творениями. Например, «Багдадский вор», поставленный Уильямом Камероном Мензисом, отличался большой изысканностью и экзотикой («Это поэзия в движении, — с гордостью отзывалась о нем Мэри. — Фильм обошелся студии в миллион семьсот тысяч долларов»), Пикфорд также выносила на суд зрителей свои шедевры, хотя поначалу ее полотна были небольшими. «Поллианна» (1920), ее первый фильм, выпущенный в прокат через «Юнайтед Артисте», принесла миллион долларов. «Если перевоплощение душ существует, и я вернусь на землю в образе одной из своих героинь, я полагаю, что стану Поллианной». Как обычно, героиня фильма, Полли, оказывает благотворное влияние на взрослых, окружающих ее. Но, в отличие от Гвен в «Бедной маленькой богачке», Сары в «Маленькой принцессе» или Ребекки, она достигает своей цели проповедями. Никто из девушек, сыгранных Пикфорд прежде, не тратит столько времени на чтение нотаций взрослым, и это делает картину несколько тяжеловесной. (Эту ленту мог бы спасти талант Маршалла Нейлана, но ее снимал Пол Пауэл.) Самой лучшей сценой стал момент прибытия Полли на станцию, где ее встречают слуги. Она бежит, чтобы обнять их, но сильный дождь и ветер мешают ей. Раз за разом Полли отлетает назад, словно воздушный змей; в конце концов она обнимает столб, чтобы ее не унесло ветром.

Фильм «Мыльная пена» стал экранизацией пьесы с участием Мод Адамс. Вся сотканная из гротеска, Аманда Аффлик своей фарсовой игрой сильно напоминает Юнити из «Стеллы Марис»; у Мэри здесь зачесанные назад волосы, искаженная страданием улыбка и сутулые плечи. Обе героини — служанки. В «Мыльной пене» много комических эпизодов, отражающих жизнь прачки. В самой душещипательной сцене в фильме «Стелла Марис» Юнити гладит пальто мужчины, в которого влюблена, словно оно все еще на нем. Похожую сцену Пикфорд играет в «Мыльной пене», когда Аманда прижимает к себе постиранную рубашку. В обоих фильмах героини страдают из-за своей уродливости. «Кто

полюбит меня? Кто может любить меня?» — в отчаянии восклицает Аманда. По замыслу Мэри, сделавшей эту картину, никто не мог ее полюбить, по крайней мере, не тот мужчина, в которого влюблена она. Какие-то теплые чувства к героине испытывает только заезженная лошадь, которую хотят застрелить и которую Аманда прячет в своем жилище. Образ этого несчастного животного, состоящего, кажется, из одних только больших глаз, ребер и дрожащих ног, надолго запоминается зрителю, как и одиночество Аманды.

Но в «Стелле Марис» все, кто отвернулся от маленькой Юнити, вскоре видят торжество Стеллы. Единственным уходом от страданий для главной героини «Мыльной пены» являются воображаемые эпизоды, ког да Аманда представляет себя красавицей. «Почему, — недоумевал один писатель спустя шестьдесят лет, — люди, которые так ценили ленты Чаплина, Китона и Сеннета, не обратили внимания на «Мыльную пену»?» В картине есть даже место, где сатирически обыгрывается тема знаменитых локонов Пикфорд, когда Аманда с нежностью моет и чистит любимую лошадь. Публика протестовала против печального финала фильма, и Пикфорд пришлось поменять его на более счастливый и менее убедительный. Но, несмотря на такого рода изменения, «Мыльная пена» сохраняет элементы гротеска. В год выпуска картины в прокат это смущало критиков, но со временем фильм все набирал популярность.

В это время Д. У. Гриффит работал вдали от своих партнеров в студии на Лонг-Айленд. В этом здании в часе езды от Манхэттена когда-то находилось имение Генри Флаглера, владельца компании «Стандарт Ойл». Съемки проходили в готическом особняке, в летнем доме, в помещении для слуг, в коттедже, в конюшне, в саду, на пляже и в лесу. Здесь режиссер спокойно работал и после неудачной картины «Цветок любви» (1920) выпустил два великолепных фильма. В мелодраме «Поездка на восток» (1920) снялась Лилиан Гиш. Сегодня ленту помнят по захватывающей сцене, где Гиш лежит без сознания на льдине, которую течение реки несет к водопаду. В следующем году Лилиан и Дороти сыграли в фильме «Сироты бури», замечательной истории времен Французской революции, — там героине Гиш чудом удается спастись от гильотины.

Гриффиту хорошо работалось в изоляции, и его партнеров, как и критиков, вполне удовлетворяли результаты. В то же время их раздражала предпринимательская сторона его деятельности. Гриффит, в частности, самостоятельно занимался прокатом своих фильмов, передавая их «Юнайтед Артисте» только после того, как извлекал из них большую прибыль. Гриффит также пользовался

правом демонстрировать свои фильмы за рубежом, не прибегая к помощи «Юнайтед Артисте». Кроме того, он публично раскритиковал «Поллианну», назвав фильм самым безнравственным из тех, что когда-либо выходили на экран. «Это насквозь лживый, напыщенный фильм, который вводит зрителей в заблуждение и не имеет ничего общего с реальной жизнью». Возможно, в частных беседах Мэри соглашалась с ним. Удивительно то, что Гриффит делал подобные заявления со страниц киножурнала, когда фильм Пикфорд находился в прокате, что не лучшим образом характеризовало его как партнера по бизнесу.

Существовали и другие проблемы; Чаплин все еще не освободился от цепей, связывающих его с «Первой национальной». Мэри ощущала творческую неудовлетворенность. «Мне надоело играть Золушек и носить лохмотья, — говорила она. — Я хочу красиво одеваться и играть любовниц. Я создала определенный тип характера, но, по-моему, он себя исчерпал».

Каждый художник обязан экспериментировать, чтобы сохранять новизну своего таланта. Героини-любовницы Пикфорд 1920-х годов превосходны, но несколько примитивны. Наклон головы, надутые губы, сверкающий яростью взгляд, руки на бедрах — все это выглядит довольно искусственно. В этот период Мэри мучилась из-за своих локонов, которые стали ее торговой маркой. «Иногда меня так и подмывало зайти в ближайшую парикмахерскую, — вспоминала она, — и избавиться от этой белокурой гривы, закрывавшей мою шею». Для зрителей волосы Мэри стали психологическим звеном, соединяющим ее новых героинь с ранними фильмами. Партнеры по «Юнайтед Артисте» настаивали, чтобы она не расставалась с этим коммерчески успешным образом.

К сожалению, для того чтобы продолжать играть роли подростков, у Мэри оставалось все меньше времени: в 1920 году ей исполнилось двадцать восемь лет. Вероятно, она стала жертвой старого предрассудка, согласно которому детские роли в комедиях и фантастических сказках не так глубоки и серьезны, как взрослые образы, особенно в трагедиях.

Том Герати, один из сценаристов Фэрбенкса, часто видел, как Мэри развлекает гостей в Пикфэре. «Он признавался, что никогда не мог угадать, какой персонаж появится на ступеньках крыльца следующим, — гордо заявляла Пикфорд. — Том называл меня волшебницей и всерьез полагал, что во мне живут, по крайней мере, два десятка женщин, целый гарем». И она хотела показать этих женщин на экране, использовать серьезные, скрытые и даже

мрачные черты своего характера. Возможно, Мэри втайне мечтала походить на Норму Талмадж, героини которой модно одевались и часто плакали, или на трагическую Назимову («изящный русский тип женщины: зачесанные назад волосы, уложенные в простой узел на затылке, прекрасные тонкие нежные руки»), Назимову, игравшую роковых женщин, боготворили критики.

В 1921 году Пикфорд снялась в картине «Свет любви», где сыграла Анджелу, бедную итальянку, которая во время Первой мировой войны узнает, что ее муж немецкий шпион. Она, сама того не ведая, помогает предателю убить ее брата. В конце концов, супруг Анджелы кончает жизнь самоубийством, чтобы не быть растерзанным деревенской толпой. В конце фильма Анджела, которая носит под сердцем его ребенка, сходит с ума.

Фильм кажется снятым слишком поспешно и не до конца продуманным. Френсис Марион, написавшая сценарий и поставившая картину, выдвинула на роль шпиона своего мужа, Фреда Томсона. Она «считала Фреда очень талантливым актером, — вспоминала Пикфорд, — и страстно любила его; думаю, это все объясняет».

Профессиональный почерк Мэри явственно ощущается на протяжении всего фильма. Но она использует массу избитых мелодраматических штампов: прикладывает руку ко лбу, сжимает кулаки, тяжело дышит, вздымая грудь. Большинство актрис прибегали к подобным приемам; этот стиль являлся нормой в немом кино. Хотя Пикфорд сдержанно использует эти сигналы, за исключением сцены, когда она сходит с ума, ее работа в драматическом жанре не так впечатляет, как комедийные роли. Пример ленты «Свет любви» показал, что зрители не приняли Пикфорд в трагедийной роли. Военные фильмы, пользовавшиеся большим успехом в то время, когда Мэри читала сценарий, вышли из моды к моменту выхода картины в прокат. В результате лента оказалась неубедительной, и поклонники Пикфорд вскоре забыли о ней.

Но они не забыли фильм «Через черный ход» (1921), где Маленькая Мэри демонстрирует свой талант во всей полноте. Сегодня эту картину, обладающую своеобразным шармом, помнят, главным образом, по эпизоду, в котором Пикфорд, играющая юную служанку, подметает пол, привязав щетки к ногам наподобие коньков; в результате получился очень забавный танец, ставший одной из лучших комических сцен в ее лентах.

«Через черный ход» и «Поллианну», несмотря на незамысловатые сюжеты, отличало превосходное качество. Но настоящим шедевром стала лента «Маленький лорд Фаунтлерой» (1921). Чарльз Рошер блистательно поставил эту историю

американского мальчика, который наследует аристократический титул и поместье в Англии. По сравнению с внушающим трепет великолепием поросшего плющом замка, окруженная массивной средневековой мебелью Мэри кажется совсем маленькой. Сюжет фильма привлекателен тем, что исследует отношения между молодой нацией и страной ее великих предков, миром, жизнь в котором возбуждала зависть и была пропитана декадансом. Эта главная тема картины прослеживается через судьбу Кедрика, маленького лорда Фаунтлероя, который покоряет чопорных британских родственников своей любовью и чисто американской непосредственностью.

Пикфорд играет сразу две роли: мать Фаунтлероя (за глаза ее называют Дорогуша) и самого мальчика.

Фильм «Маленький лорд Фаунтлерой» снискал огромный успех. Фэрбенкс-младший, как и многие другие, считал, что актриса сыграла в нем свою лучшую роль. Сейчас фильм не кажется таким уж превосходным. В роли мальчика Пикфорд выглядит не слишком убедительно. «Ни одна женщина не должна играть мужские роли — никогда», — говорила она, оглядываясь назад. Теоретически красота Кедрика, включающая в себя «очаровательные локоны, ниспадающие на плечи», делала эту роль идеальной для Мэри, но она хотела внести в нее несколько черт из образа «ангела из канавы», чего не позволял сценарий. Интересно, что элемент «грязи» являлся одним из ключей к творческому успеху актрисы. «Все-таки я играю лучше, когда одета в лохмотья», — как-то заметила Пикфорд. Но Кедрик щеголяет в великолепном бархатном костюме.

В роли Дорогуши Мэри иногда выглядит скованно; но ведь ей приходилось стоять на каблуках высотой в шесть дюймов, чтобы казаться выше Кедрика. Дважды она падала вниз с лестницы в этих жутких туфлях. Акцент, сделанный на красивые сцены, замедлял скорость съемок, как и трудные дубли. Эпизод, в котором Пикфорд целует свое отражение в зеркале, занимающий на экране всего несколько секунд, снимали пятнадцать часов. «Это трудная работа, — говорила Мэри. — Все должно делаться по счету». По ее предложению в одной сцене Дорогуша должна была сказать определенное количество слов, которое уместилось бы в отрезок отсчета от единицы до двадцати четырех. «Если кто-то в студии ронял молоток или оператор чихал, счет срывался, и приходилось начинать все заново». Неудивительно, что многие сцены картины играются в ритме метронома.

Римейк старого фильма Пикфорд «Тесс из страны бурь» (1922) получился, по словам «Нью-Йорк Таймс», «милым, но неправдоподобным». Однако критик признавал, что фильм

доставлял удовольствие. В самом деле, картина отлично сделана. У Тесс типичный для героинь Пикфорд взрывной характер. Мэри потратила на съемки римейка большие деньги. «Он лучше, чем первый вариант «Тесс», — писала она. — В этом нет ничего удивительного. В 1914 году на съемки фильма потратили десять тысяч долларов. Спустя семь лет картина обошлась нам в четыреста тысяч долларов». По словам Пикфорд, первую версию сняли всего за месяц при естественном освещении и на настоящем побережье в рыбацкой деревне. Чтобы приступить к съемкам римейка, потребовалось несколько месяцев подготовки, пятьдесят тысяч долларов, чтобы выкупить права у Цукора, и еще семнадцать недель на создание бутафорской деревни, которая обошлась Мэри в пятнадцать тысяч долларов.

Нередко на съемках Пикфорд и Фэрбенкс работали практически бок о бок. Случалось, они обедали вдвоем в бунгало Мэри, где находились гримерная, гардеробная, кухня, ванна, комната для служанки и кабинет с приемной. В этом бунгало также устраивались деловые обеды, когда вся съемочная группа собиралась вместе, чтобы ответить на вопросы Пикфорд и выслушать ее наставления. Однажды в присутствии корреспондента «Фотоплей» она заговорила о трех сотнях афиш для рекламы фильма. «Ты думаешь, этого хватит? — спросила Мэри у сидящего рядом Фэрбенкса. — Я хотела, чтобы их напечатали пятьсот». Затем она осведомилась, сколько афиш он заказал для «Багдадского вора». Дуг, который в этот момент думал не столько о деле, сколько об обеде, рассеянно играл с ножом. «Ты выколешь глаз», — сказала Мэри и забрала у него нож. «Пока у меня, готово только пятьдесят афиш, — ответил Фэрбенкс. — До конца года еще далеко».

«О таких вещах лучше подумать заранее», — заметила Мэри.

Они работали вместе на съемочной площадке, которая называлась «Дуг и Мэри». Ни одно предложение — исходило ли оно от режиссера или от простого рабочего — не оставалось без внимания. Пикфорд не появлялась на площадке во время съемок сцен, в которых она не участвовала, зная, что ее присутствие может смутить актеров.

«Как она на меня посмотрела! — говорила она об актрисе Гетруде Астор. — Уверена, что появление львицы испугало бы ее меньше». Астор, снимавшаяся в фильме «Через черный ход», никак не могла сыграть в одном эпизоде, и тогда режиссер вызвал на съемочную площадку Мэри. «Я просто не могу плакать, миссис Пикфорд», — в отчаянии сказала Астор. Мэри отвела актрису в сторону, посочувствовала ей, а затем сказала, что даже если ей придется подыскать другую кандидатку на роль, она лично

гарантирует, что никто не узнает о ее неудаче. Тут камера вдруг заработала, и Астор заплакала, как того и хотела Пикфорд.

«Я определенно могу сказать, что она была одной из самых лучших актрис, которых я когда-либо знал», — говорил Чарльз Рошер, который снял семнадцать картин с Пикфорд и настолько хорошо знал ее, что дал ей прозвище Обезьянка. Он вспоминал, что она часто сама ставила сцены со своим участием: «Режиссеру оставалось только давать указания другим артистам». И все-таки каждый режиссер полагал, что он управляет всем процессом. «Билл, — говорила она режиссеру Уильяму Бодину, — я продюсер и исполнительница главных ролей. Не заставляй меня заниматься еще и режиссурой. Если бы я считала, что ты не годишься, то не стала бы нанимать тебя». «Мы называли ее миссис Пикфорд, — вспоминал кинематографист Хал Мор. — Она была королевой кино, и все чувствовали это». Часто королеву можно было увидеть спящей во время съемок. Мэри спала стоя, прислонившись к стене. Привычка спать днем появилась у нее во время театральных гастролей в детстве.

Обычно Пикфорд возвращалась домой в семь вечера. Они с Фэрбенксом слишком уставали за день и садились за стол, не переодевшись после съемок. Каждый вечер слуги накрывали стол на пятнадцать персон, поскольку Фэрбенкс всегда мог пригласить кого-нибудь из студии, поклонников или друзей. Частенько он привозил домой разных чудаков. Мэри с улыбкой рассказывала репортерам, как в один из первых вечеров их супружеской жизни с ними отужинали борец Бул Монтана, какой-то бродяга, лилипут, польский иммигрант и две бездомные кошки. Джон и Роберт Фэрбенксы приезжали к ним с семьями; навещали их и родственники Мэри, даже тетя Лиззи, которая зачем-то перебралась в Калифорнию. Они ели палтус с соусом по-татарски, куриное филе, поглощали огромное количество салата и слушали Фэрбенкса. Перед сменой блюд Дуг иногда залезал под стол, хватал людей за лодыжки, лаял по-собачьи и кусался. Гостям предлагались резиновые вилки и расколотые стаканы. Иногда в один из стульев вживлялись электрические проводки, и тот, кто на него садился, получал слабый удар током: эту шутку Фэрбенкс обожал еще в те времена, когда играл на Бродвее. Сам он при этом смеялся до слез.

К столу подавались великолепно приготовленные блюда и посуда из чистого золота. Чаплин вспоминал, что в Пикфэре обедали герцог Альба, герцог Сазерлендский и Остин Чемберлен, аристократ из Вены. Список можно продолжить, назвав короля Испании, кронпринцессу Пруссии, принца Швеции, Ф. Скотта Фицджеральда, лорда и леди Маунтбеттен, Амелию Иархарт,

Альберта Эйнштейна, сэра Артура Конан Дойля, Ноэла Коуарда, Макса Райнхарда, Хеллен Келлер, Бернарда Шоу, лорда Бинга Вимского, Г. Дж Уэллса, Джин Танни, Джека Демпси, Фрица Крайслера. Все они и многие другие знаменитости поднимались вверх по холму на «роллс-ройсах» и в лимузинах. Теперь уже неизвестно, о чем говорили за столом во время этих обедов, и остается только гадать, что могла Пикфорд сказать Эйнштейну. Вероятно, их разговор сопровождался жестами, поскольку Мэри плохо понимала ужасный английский знаменитого ученого. Что же объединяло этих людей? Только то, что оба были знаменитостями; возможно, они решили, что если уж их соединила слава, то почему бы им не встретиться за одним столом.

«Привет, Дуг, — сказал как-то утром Чаплин. — Как поживает герцог?» — «Какой герцог?» — спросил Фэрбенкс. — «О, — пожал плечами Чаплин, — любой герцог». Чаплин тоже вращался в высшем обществе, и лорды и леди часто ночевали в его маленьком, наспех построенном доме неподалеку от Пикфэр (дом Чаплина был настолько плохо построен, что некоторые остряки сравнивали его с готовыми в любую минуту рухнуть декорациями). Позднее Чаплин вспоминал, что его приглашали в Пикфэр для развлечения гостей. В качестве хозяина в своем доме он чувствовал себя крайне неловко. Он завидовал тому, с каким апломбом держались Пикфорд и Фэрбенкс.

Актер всегда должен быть в форме, как танцор или профессиональный спортсмен. В течение дня Фэрбенкс делал разные упражнения, чтобы дать выход своей энергии и отрепетировать трюки. Он платил боксеру Спайку Робинсону, чтобы тот повсюду следовал за ним и был готов к тренировке. В состав его свиты входили также бывший нью-йоркский актер Кеннет Давенпорт, который занимался бумагами Фэрбенкса, и писатель Том Герати, выдумывавший трюки и писавший сценарии. Эти и другие люди постоянно находились при актере, оживляя его рабочие дни.

После съемок они толпой шли за Фэрбенксом в частный спортзал при студии «Пикфорд — Фэрбенкс». Там, то и дело проявляя почти мазохистское желание угодить во всем, они помогали Дугу тренироваться. По слухам, герцог Альба фехтовал в этом зале, сэр Артур Конан Дойль боксировал с грушей, а король Швеции демонстрировал шведскую гимнастику. Легче других отделался лорд Маунтбеттен: он всего лишь посмотрел баскетбольный матч.

После интенсивных тренировок все шли в турецкие бани, где наслаждались сухим паром и холодными ваннами. В качестве

хозяина Фэрбенкс мог просить гостей сделать все, что ему заблагорассудится. Он заставлял их сбегать вниз по опасному спуску возле Пикфэра. На скользкой дорожке было полно мелких камешков, которые попадали под ноги и затрудняли бег.

Однажды во время уик-энда Фэрбенкс разбудил всех гостей до восхода солнца, заставил их сесть на лошадей и в темноте отправиться к каньону, где был разбит лагерь. Там их ждали бифштексы и грейпфруты. Когда встало солнце, ковбойский квартет заиграл музыку кантри, а Фэрбенкс принялся рассказывать историю о мексиканском бандите, логово которого якобы находилось неподалеку. Чаплин вспоминал о поездке на рыбалку в Каталину, когда Фэрбенкс бросил в океан мертвого вола. Он надеялся, что туша животного привлечет рыбу и улучшит клев. Из этой затеи ничего не вышло, но родео, последовавшее за рыбалкой, улучшило всем настроение.

Наиболее радушный прием оказали герцогу Йоркскому, который прибыл на студию, чтобы посмотреть на работу Фэрбенкса. Охранник, следуя строгим инструкциям, не пустил герцога и сопровождавших его лиц в павильон. Когда титулованному гостю, наконец, удалось попасть на съемочную площадку, рабочий день закончился. Но Фэрбенкс не сказал ему об этом; вместо этого он сделал вид, что репетирует сцену с трюками. Режиссер отдавал команды, актеры суетились, оператор крутил ручку камеры, в которой не было пленки.

Иногда хозяева и гости отправлялись на частный пляж Дуга и Мэри в Лагуне, до которого было два часа езды. Там разбивались палатки, похожие на шатры, вроде тех, что пестрели на походных воинских бивуаках в средневековье. Это были палатки с деревянными полами и мебелью. Готовилась изысканная пища, за которую несла ответственность миссис Бок, повар студии «Пикфорд — Фэрбенкс». В палатке для обедов накрывали стол слуги из Пикфэра.

Имелось также ранчо под Сан-Диего с эвкалиптовым лесом и апельсиновой рощей, дворецкий Рочер, который ходил так, будто у него жали туфли, попугай, умевший насвистывать мотив «Янки Дудль», и всякого рода сладости. Чего еще оставалось желать Мэри? Верных друзей.

«У великих не бывает друзей, — заметила актриса Рут Гордон. — Они просто знакомы со многими людьми». Мэри принимала у себя дома множество гостей, но мало с кем из них дружила; на это у нее не хватало свободного времени. К тому же ее муж страдал приступами ревности. Он выказывал открытую враждебность к Рудольфу Валентино, когда тот появлялся в

Пикфэре. «Я ни разу не видела Дугласа таким грубым, как в тот момент, когда он давал понять Валентино, что его визиты нежелательны», — вспоминала Мэри. Фэрбенкс злился, если какой-то гость смотрел на Пикфорд «с мужским одобрением», как выражалась сама актриса. Мэри всегда отчитывалась перед Дугом, куда она едет, даже если отправлялась за покупками в Беверли-Хиллз, и оставляла телефон, по которому он мог бы ее найти, или обещала позвонить в определенный час. «В этом смысле все было так сложно, — писала она устало, — что я редко ездила куда-либо».

Френсис Марион ненавидела Фэрбенкса и называла его человеком, который постоянно нуждается в похвале. Впрочем, Фэрбенкс и не скрывал этого. Однажды, когда его спросили о хобби, он ответил просто: «Дуг». «Он раболепствует перед герцогами и герцогинями, — говорила Марион. — А если к ужину ожидаются люди без титулов и наград, он заявляет: «Зачем нам такие гости?» Если они все-таки приезжают, он важничает, расхаживает вразвалку, выпятив грудь, и валяет дурака». Марион редко решалась критиковать Фэрбенкса в присутствии Пикфорд. Если она все же делала это, Мэри окидывала ее холодным взглядом.

«Мэри всегда была королевой, живущей на вершине холма, — говорила Адела Роджерс. — Не знаю, верно ли утверждение, что Дуглас Фэрбенкс хотел оградить Беверли-Хиллз стеной, чтобы туда не проникали простые смертные. Но он спрятал за психологической стеной свою жену от ее друзей».

«Она была так одинока», — добавляет Мей Маккой. Приехав в Голливуд, эта актриса поставила перед собой цель сблизиться с Пикфорд. Но Мэри лишь соблаговолила познакомиться с ней, на этом дело и закончилось. Маккой, однако, не сдавалась и, организовав «Наш клуб» — нечто вроде группы поддержки для начинающих актрис, — попросила Пикфорд стать его почетным председателем. Мэри ответила на это тем, что провела инаугурационное собрание в Пикфэре.» Женщины были ошеломлены и слегка напуганы. Позднее они встретились в отеле «Балтимор», который показался им более уютным, чем Пикфэр. Там они могли, наконец, расслабиться. Но Мэри окружала стена, как принцессу в сказке. «Мэри говорила, что никогда не выходит из дома без Дуга, — вспоминала Маккой. — Она была почти пленницей. Думаю, она нуждалась в «Нашем клубе» больше, чем мы нуждались в ней!»

Но за эти годы Пикфорд все же сумела установить близкие отношения с дочерью Лотти. После своего развода в 1920 году Лотти по неизвестным причинам оставила свою дочку, тогда еще

едва начавшую ходить, Шарлотте. Бабушка воспитывала малышку в строгости. Девочка, чье имя в газетных заметках называлось по-разному, но в конце концов ставшая известной как Гвин, регулярно приезжала к тете Мэри, которая с нетерпением ждала ее. Лотти заявила, что никогда больше не выйдет замуж, даже если ей сделает предложение «человек с золотыми крыльями и бриллиантовым нимбом».

Ясно, что и Мэри, и Шарлотта считали, что Лотти нельзя доверять воспитание единственной наследницы семейства Пикфорд. Она была алкоголичкой и, кроме того, увлекалась наркотиками. С другой стороны, Лотти обладала своеобразным шармом: она любила веселиться, отличалась простыми манерами и непритязательным характером.

В 1922 году Лотти связала судьбу с актером Алланом Форрестом. Мэри выписала солидный чек на роскошную свадьбу, которая вылилась в карнавал с множеством вечеринок, на которых Лотти вела себя отнюдь не идеально. Дональд Грисп, знавший сестру Мэри еще до студии «Байограф», выразил мнение многих людей, когда сказал одному писателю: «Лотти была довольно неразборчивой в связях». «По крайней мере, я знаю мужчин», — оправдывалась она годы спустя Главным девизом в среде деятелей немого кино являлось выражение «Живи сам и давай жить другим».

Однако основная масса зрителей не отличалась подобной широтой мышления. Первое время недовольство звездами выражалось в пристальном внимании к их заработкам, особенно к заработкам Пикфорд и Чаплина, заключавших самые выгодные контракты. В 1914 году под фотографией Мэри в одной газете красовалась надпись: «Эта милая девочка зарабатывает сто тысяч долларов в год». Кое-кого интересовал вопрос, что она делала такого особенного за такую огромную сумму. Но они ходили в кино, влюблялись в Пикфорд и все ей прощали.

В 1910-е годы в обществе все старались вести себя пристойно. Светская жизнь протекала в отеле «Голливуд», построенном без архитектурного плана здании с креслами-качалками, заросшими палисадниками и многочисленными верандами. «Все веселье происходило по четвергам, — вспоминала актриса Виола Дана. — В вестибюле устраивались танцы. Отелем управляла пожилая дама, некая миссис Херши, вдова, носившая черную ленту в волосах, и все такое прочее. Должна сказать, что она обладала орлиным оком и была в курсе всего происходящего в отеле. Во время танцев никто не пил спиртного и не позволял себе никаких вольностей. Люди могли заниматься всем, чем угодно, но только в своих номерах!» Когда миссис Херши узнала, что актеры

залезают по стене в комнаты к своим дамам, она посадила на клумбах под окнами кактусы.

Но с ростом киноиндустрии ночная жизнь приобретала все более экстравагантные формы. К 1926 году кино, некогда являвшееся внебрачным отпрыском театра, стало пятой по величине индустрией в США. Новые фильмы смотрели восемь миллионов зрителей, куда более просвещенных и требовательных, чем завсегдатаи никельодеонов в 1910-е годы. Нежные и наивные когда-то, теперь они стали завистливыми и мстительными. По мере того, как появлялось все больше кинозвезд, у публики возникала тяга к низвержению идолов, которые она сама когда-то создала. Эта тенденция усилилась после серии скандалов, превративших Голливуд в некую клоаку безнравственности.

Джек и его жена Олив Томас отправились пароходом в Париж осенью 1920 года. Супружеская жизнь у них не очень-то ладилась, но они старались привести ее в порядок, пренебрегая в Париже Эйфелевой башней и Лувром, зато исправно посещая бистро на Монмартре. Их любимым заведением стало декадентское местечко «Дохлая крыса». Как-то субботней ночью они, смертельно уставшие, вернулись в отель. Джек лег спать, но Олив не спалось. Через полчаса она принялась искать в темноте снотворное, нашарила в темноте какую-то бутылочку, и выпила все ее содержимое. Впоследствии, когда выяснилось, что по ошибке Олив проглотила бихлорид ртути, которым в те дни лечили сифилис, эта история приобрела весьма мрачный оттенок. Джек проснулся от криков жены, когда лекарство стало жечь ей горло и желудок. Возможно, на помощь прибежала служанка. По другой версии, в ту ночь Джек ушел искать наркотики. Олив мучительно умирала в течение пяти дней. Тем временем слухи о ее пристрастии к героину, о венерической болезни, которой она заразилась от мужа, и о неверности Джека стали достоянием передовиц ведущих газет. Журналисты обратили внимание и на то, что перед отплытием из Америки Олив оформила завещание, оставив Джеку все свои деньги. Утверждение, что Джек отравил Олив, не выдерживало никакой критики» Знающие его люди не могли в это поверить. В конце концов, если бы Джек оказался в затруднительном положении, он всегда мог бы обратиться за деньгами к матери или к старшей сестре.

В октябре Джек отплыл домой с телом Олив. На середине пути через Атлантический океан его охватила депрессия, и он пытался выброситься за борт корабля. Впоследствии на похоронах жены он сказал Шарлотте: «Впервые кто-то умер у меня на глазах». Мэри старалась отвлечь брата от мыслей об Олив и

пригласила его работать в качестве помощника режиссера в фильмах «Через черный ход» и «Маленький лорд Фаунтлерой». Но весь вклад Джека, по словам Рошера, ограничился парой-тройкой трюков. Джек редко появлялся на съемочной площадке. Он буйно отметил поминки, кружа над Лос-Анджелесом на собственном самолете. Однажды, когда Мэри беседовала с журналистом, она услышала знакомый звук над студией и выбежала за дверь с криком «О, Джек, ты же обещал!» Джек махнул крылом, давая понять, что услышал ее, а Мэри закричала вновь: «Перестань! Ты разобьешься!»

Она заботилась не только о Джеке, но и об имидже кинопромышленности. Казалось, вся ее жизнь была лишь репетицией главной роли — голливудской королевы Виктории. Адела Роджерс приводила следующее сравнение: «Как-то Мэри повторила фразу королевы Виктории, которую та сказала при вхождении на трон: «Я обещаю править хорошо», намекая, что оправдает ожидания подданных, пока они будут нуждаться в ней».

Королева Мэри была добродетельна, сдержана и чиста. Но журналисты считали, что весь Голливуд пронизан пороками. В 1921 году они обрушились на комика Роско «Фатти» Арбэкла за то, что он якобы изнасиловал и убил актрису, снимавшуюся в эпизодах (утверждалось, что он бил несчастную бутылкой виски, а затем задавил ее своим тучным телом). После широкомасштабной кампании травли комика оправдали, но запретили сниматься в кино. Этот вердикт вынес Уилл Хей, бывший глава почтового ведомства, ставший сторожевым псом киноиндустрии. В 1922 году Уильяма Десмонда Тейлора убили в его бунгало, где он якобы хранил порнографические снимки голливудских актрис. Расследование, так и не давшее положительных результатов, стоило карьеры Мэри Майлс Минтер и Мейбл Норман. В 1923 году актер Уоллес Рейд умер от злоупотребления морфием.

Пикфорд жестче, чем когда-либо, следила за репутацией всей киноиндустрии. Пикфэр, который некоторые называли вторым Белым домом, выполнял своего рода общественный кинозаказ. Его хозяйка претендовала на то, чтобы олицетворять достижения культуры и цивилизации, и, по мнению некоторых, была большой занудой.

Порой она не чуждалась снобизма. Когда Пикфорд и Фэрбенкс вернулись из свадебного путешествия, их окружили нью-йоркские журналисты. Кто-то предложил им сфотографироваться с киноартистом Чарльзом Реем,

находившимся в те дни на вершине славы. «Мэри гордо вздернула голову, — писал репортер. — Она сочла это неуместным».

Иногда после обедов в Пикфэре начинались танцы. «Танцуем только вальс и тустеп», — заявляла Мэри. Она заботилась о том, чтобы все оставалось в рамках приличия. «Мы никогда не танцуем под джаз». Она редко танцевала или плавала в присутствии других людей, предпочитая сидеть у бассейна, в то время как гости плескались и вскрикивали в воде, а Фэрбенкс устраивал соревнования, кто больше продержится под водой зажав нос. Однажды Дуг подговорил приятелей сбросить в бассейн Морриса Шевалье в одежде. Сомнительно, что он посмел бы проделать тот же трюк с Мэри. Годы спустя Пикфорд запретила загоравшему на пляже Фэрбенксу пойти взглянуть на танцевальный марафон на пирсе. «Дуглас, любовь моя, нас не должны видеть на таких вечеринках», — сказала она. «Любовь моя, — мягко ответил Фэрбенкс, — из-под твоей замшевой перчатки выглядывает стальная рука».

Однако он послушно присоединялся к Пикфорд, когда она занималась общественной работой, очень нудной и требующей много времени. В те дни существовало правило, чтобы артисты вставали, когда появлялась эта сиятельная пара. В ответ Пикфорд и Фэрбенкс пожимали всем руки, позировали перед фотографами, разрезали ленточки, возглавляли парады, открывали новые шоссе, встречались с мэрами, судили соревнования и одним своим присутствием придавали вес любому мероприятию.

«Мы наряжались во все лучшее и ехали в Пикфэр, — вспоминала актриса Мириам Купер, — садились там за огромный стол, украшенный великолепным фарфором, пили и ели все, что хотели, но вина там не подавали». Виной тому, возможно, были сухой закон, введенный в 1910 году, и верный бойскаутским идеалам Фэрбенкс. Когда сухой закон отменили, он слегка смягчил правила и разрешил подавать слабые алкогольные напитки, часто неважного качества. Тем, кто посещал турецкие бани, позволялось выпить шампанского.

Многим нравились обеды в Пикфэре, но Марион с ностальгией вспоминала те времена, когда все жили в бунгало, «заходили друг к другу на кухню и перекусывали без церемоний. Вместо этого мы теперь молча восседали за антикварными столами». Киношники «со знанием дела говорили о марочных винах и о том, к каким блюдам должно подаваться вино той или иной марки. Мы ели икру и водяных черепах, поставляемых из Флориды, фазанов, изысканные салаты и десерты». Актеры строили себе особняки в тюдоровском, испанском, мавританском и итальянском стилях; эти дворцы усеивали лос-анджелесские

холмы, словно театральные декорации («Пикфэр, — отмечал лорд Маунтбеттен, — все равно оставался самым красивым домом в Голливуде»), «Особенно трогательно было наблюдать за тем, как все старались скрыть пробелы в своем образовании и воспитании», — с иронией вспоминала Марион.

Многим их визиты в «Большой дом» запомнились именно благодаря присутствию Маленькой Мэри. По словам племянницы Фэрбенкса, Летиции, «чудесная грациозность Пикфорд настраивала всех на умиротворенный лад». Посетив Пикфэр, писательница Элеонор Глин заметила, что Мэри выглядит усталой, и предложила помочь ей уснуть с помощью экстрасенсорного воздействия. «Покажите мне, где находится север, — сказала Глин в спальне после сеанса, не дождалась ответа и, прикоснувшись ладонью ко лбу Мэри, добавила: — Теперь она крепко спит». Но Пикфорд не спала; Фэрбенкс и Чаплин видели, как дрожат ее ресницы. Мэри не хотела обидеть свою гостью и тихо лежала в течение часа, пока Глин, как коршун, восседала возле ее кровати.

«Иногда она казалась динамо-машиной, — шутила Летиция. — Я помню один обед в Пикфэре, когда подали слишком жесткое филе. После этого она задала дворецкому такую взбучку, что ее голос был слышен внизу в холле. Когда Мэри выводили из себя, она становилась просто бешеной. «Я плачу вам большие деньги и требую хорошей работы!» — кричала она слугам». На самом деле слуги в Пикфэре получали довольно умеренную зарплату.

Ее доброта носила непредсказуемый характер. Британская актриса Винни Шоу вспоминает тягостный вечер в Голливуде, когда, страдая ностальгией по дому, она зашла в ресторан и заказала чисто английский ужин из печени и бекона. От полноты чувств она едва не расплакалась. К ней подошел официант. «Прошу прощения, как ваше имя?» — спросил он. Удивленная Шоу назвалась, и официант исчез. Через несколько минут он вернулся с запиской: «Дорогая мисс Шоу, вы кажетесь очень одинокой. Позволите ли вы присоединиться к вам? Мэри Пикфорд». «Я до самой смерти не забуду этого поступка, — вспоминала Шоу. — Тогда я была просто жалкой девчонкой, а она — королевой. Для меня Пикфорд навсегда таковой и останется. После этого я не раз присутствовала в Пикфэре как на официальных, так и на вполне домашних обедах. Это было прекрасно».

Вечеринки в Пикфэре заканчивались рано — хозяева ложились спать в половине одиннадцатого. Иногда гости садились играть в бридж. Как-то вечером один именитый

экстрасенс предсказывал собравшимся судьбу в комнате, оформленной в восточном духе. Частенько все отправлялись смотреть какой-нибудь новый фильм в зал на первом этаже. Мэри не любила турецкие бани, напоминавшие ей о гостиницах в трущобах, но Фэрбенксу нравилось затаскивать туда чопорных англичан. После этого гости усаживались в кресла перед экраном, обложившись пальто и пледами, что, безусловно, разочаровывало актрис, желавших продемонстрировать всем вечернее платье с глубоким вырезом на спине, когда мажордом предлагал фрукты. Фэрбенкс, нередко засыпавший еще до конца сеанса, открывал глаза, едва включался свет, и заявлял что-нибудь вроде: «Это самый лучший фильм из всех, которые я видел!». Кинозвезде Глории Свенсон такие приемы казались скучными, и, когда ее и герцога Йоркского пригласили на обед в Пикфэр, она увлекла его и еще несколько человек на более раскованную вечеринку в ночной клуб. Оттуда компания, взяв с собой оркестр клуба, поехала в роскошный особняк Свенсон, где Чаплин ночь напролет валял дурака. Свенсон осталась довольна, а Пикфорд хранила гордое молчание.

Мэри гордилась своим высоким положением, однако оно делало ее более уязвимой для нападок. Злые языки распространили историю о некой «княгине Вере Романовой», которая позвонила Дугу и Мэри из своего номера в отеле «Балтимор» в Лос-Анджелесе и спросила, не может ли она провести несколько дней в Пикфэре. Вскоре за ней прислали «роллс-ройс», и она насладилась чудесным уик-эндом, после чего отправилась к себе домой в Санта-Монику, отлично выспалась и в понедельник утром пошла на работу в офис, где служила машинисткой.

Ходили также слухи о жадности хозяйки Пикфэра. Местный мясник в ответ на просьбу записать бифштекс на счет Мэри, запротестовал: «О, нет! Я сыт по горло ее кредитами!» Фэрбенкс славился своей щедростью, но Пикфорд, согласно молве, могла пару дней поносить новое платье, а потом вернуть его в магазин, заявив, что оно ей не подошло. Актриса Мадж Беллами, игравшая вместе с Джеком в фильме «Конец Гаррисона» (1923), обиделась, когда Пикфорд, помогавшая финансировать картину, выдала ей для съемок свои старые платья, в которых когда-то снималась. Даже Эллен Келлер рассказывала нелестную историю о Мэри. В 1925 году, собирая средства для слепых, она со своей знакомой Энн Салливан посетила Голливуд. Пикфорд оказалась единственной кинозвездой, которая проявила интерес к этой затее, и советовалась с Келлер, как ей лучше сыграть незрячую девушку. Она обещала, что часть доходов от этого фильма пойдет

в фонд Келлер. В течение последующих недель Пикфэр хранил молчание, прежде чем фонд получил крохотное пожертвование из дома на холме. Остается добавить, что из планов Мэри сыграть слепую девушку ничего не вышло.

Трудно управлять империей с экрана или из Белого дома, когда настроение подданных меняется как ветер. После войны нервы американцев были напряжены, и Вудро Вильсон обратился к нации с просьбой соблюдать терпимость. Вместо этого началась охота на коммунистов, а численность ку-клукс-клана увеличилась до четырех миллионов человек. В 1920 году народ выбрал себе другого президента: Уоррена Хардинга, который предпочитал помалкивать об общественном долге и идеалах.

Келвин Кулидж, занявший президентский пост в 1923 году, поощрял развитие бизнеса. Действительно, расширение массового производства казалось в двадцатые годы даром Божьим: потребители щедро тратили деньги на автомобили, дома, радиоприемники и одежду. Стиральные машины избавили женщин от ужасов ручной стирки, и теперь у них не болели руки и не ныла спина. В обиход вошли холодильники. Голливуд вносил свой вклад в эту финансовую революцию, выпуская фильмы с такими названиями, как «Давайте быть модными», «Экстравагантность», «Перемены», «Деньги, деньги, деньги».

Безумные денежные траты приводили к тому, что люди начинали жить только настоящим мгновением, сенсациями и острыми чувствами. Публика обожала развлечения вроде конкурсов красоты и сходила с ума от женских моноклей. Еще одним предметом для помешательства служил спорт; на матчах двух гигантов бокса, Демпси и Танни, заключались миллионные пари. Американцы, как завороженные, наблюдали за отважными летчиками, вылезавшими на крылья летящих самолетов. Голливуд, который всегда чутко улавливал требования конъюнктуры, поставлял отлично сделанные картины с массой захватывающих трюков:

Гарольд Ллойд, комик в очках, то повисал на карнизе высотного дома, то раскачивался на стрелке огромных башенных часов.

Эротика уже не воспринималась как новинка; Теда Бара вносила сексуальные штрихи в свои фильмы еще в 1914 году. В обычной жизни она была Теодосией Гудмане, дочерью портного из Цинциннати. Но руководство студии «Фокс» умело распространяло о своей актрисе другие мифы: в газетах появлялись заметки, где рассказывалось, что она дочь египетского шейха, вскормлена змеиной кровью и символически

обручена со сфинксом. Ее первый фильм, «Глупец» (1915), был поставлен по поэме Киплинга «Вампир». Эротичные и страстные героини Бары воплощали собой стиль «вамп», раз и навсегда отделивший секс от добродетели. К 1919 году зрители забыли Теду Бару, но на смену ей пришли другие секс-символы — Свенсон, Пола Негри и Грета Гарбо. Да и кинозвезды мужского пола, казавшиеся слишком нежными и деликатными в десятые годы, теперь пустились во все тяжкие. Джон Джильберт и Рудольф Валентино, например, нюхали цветы весьма эротичным образом.

Секс в кино перестал восприниматься как экзотика. «Говорить ли жене об этом?» — вопрошало название одной картины 20-х годов. «Не говори все» — советовало название другой ленты. Социальная роль женщин подверглась переоценке, после того как в 1920 году они добились права голосовать и начали работать на производстве. Сесиль Де Милль в течение всего десятилетия исследовал тайные желания женщин. Его картины показывали великолепных пластичных героинь, которые подолгу нежились в ваннах и занимались педикюром.

Зрители не видели таких дам вне экрана и полагали, что Де Милль снимал жизнь в Голливуде. Вскоре в город устремились будущие знаменитости, надеявшиеся использовать свой талант как пропуск в этот калифорнийский рай. Но вместо этого Голливуд погубил столько жизней, что в 1921 году торговая палата поместила в газетах объявление, предостерегавшее людей, стремящихся стать артистами. На фотографиях были изображены спрессованные в бесконечных очередях тела. Подпись гласила, что это происходит в результате массовых осад бюро по найму. Далее следовало предупреждение: «Не пытайтесь проникнуть в Голливуд, не получив предварительно подлинной и честной информации. Из ста тысяч человек, которые толпятся у подножия лестницы славы, только пять достигают вершины».

Одной из тех, кому улыбнулась удача, стала Клара Боу, прибывшая в Голливуд в 1921 году после победы на конкурсе «Слава и Богатство», организованном «Моушн Пикчерс». Через несколько лет она начала сниматься в фильмах о современных девушках, которые экстравагантно причесывались, носили короткие юбки, отказывались от корсетов и не застегивали пряжки на галошах. Героини Боу курили на публике и пили коктейли. В общем, они вели себя по-мужски. Кроме того, эти девушки танцевали чарльстон и пользовались губной помадой. Клара Боу была свежа, откровенна, вульгарна и современна, как завтрашний день.

Но это не означало, что мода на Маленькую Мэри прошла.

«Разочарованная нация, — писал Фредерик Льюис Аллен, — питающаяся дешевой героикой, скандалами и преступлениями, протестовала против низкой оценки человеческой природы». Отсюда возник культ Чарльза Линдберга, скромного американца, чей перелет из Нью-Йорка в Париж заставил плакать взрослых людей. По словам Аллена, Линдберг предложил нечто такое, «в чем все мы нуждались, если хотели жить в мире с самими собой». Он мог бы добавить, что схожие мотивы объясняли и славу Фэрбенкса, который олицетворял собой здоровую природу человека, а также популярность его супруги, которую каждый зритель хотел бы видеть своей сестрой.

В 1922 году корреспондент «Нью Репаблик» отмечал, что «секс в американском кино еще не достиг зрелости». Пикфорд относилась к сексу на экране со здоровым юмором сентиментальной девочки тринадцати лет. Герои чаплинских фильмов демонстрировали еще большую невинность в этом вопросе. Один журнал сравнивал актера с шестилетним Джеки Кутаном, сыгравшим в фильме Чаплина под названием «Малыш» (1922). Герои Фэрбенкса менялись, но их характер оставался прежним. «Нью Репаблик» констатировал, что «актер безнадежно застрял в том возрасте, когда мальчики демонстрируют свое безразличие к девочкам и презирают их; на самом деле они всего лишь рисуются».

Казалось, американцы в душе оставались детьми.

К 1923 году Чаплин расстался с «Первой национальной» и сделал свою первую картину для «Юнайтед Артисте». Пикфорд и другие предвкушали огромный кассовый успех фильма «Малыш», насыщенного комическими эпизодами, сентиментального и способного разжалобить человека с каменным сердцем. Но вместо этого Чаплин отдал им «Парижанку» (1923). Хотя контракт предполагал, что он сам должен играть главные роли в фильмах для «Юнайтед Артисте», в центре картины оказалась героиня Эдны Пурвианс, актрисы, которая долго оставалась в тени. Предвосхищая приемы Хичкока, Чаплин появляется в эпизодической роли портье, в то время как Пурвианс великолепно играет падшую женщину. Фильм лишен пафоса, его тон элегантен и колок. После просмотра ленты в Пикфэре Мэри пришла в восторг: «Я редко плачу в кино, но «Парижанка» меня по-настоящему растрогала. Мне захотелось выйти в сад и поплакать. Наш повар, — добавила Мэри, — чувствовал то же самое». Но, как партнер Чаплина по бизнесу, она надеялась, что в прокат выйдут его наиболее кассовые фильмы, где он играл бродягу.

Недостаток картин на «Юнайтед Артисте» вел к

хроническому недостатку денег. Даже доходы от таких фильмов, как «Маленький лорд Фаунтлерой» и «Робин Гуд», не могли восполнить финансовый дефицит. Решением проблемы стало создание филиала «Юнайтед Артисте» под названием «Объединенные продюсеры и прокатчики». «Объединенные» должны были заниматься прокатом фильмов с участием менее известных актеров; предполагалось, что этот дополнительный доход окупит повседневные расходы «Юнайтед Артисте». По крайней мере, на это рассчитывали руководители компании. Но «Объединенным» не удалось получить достаточное количество фильмов. Вскоре к ним присоединились Чарльз Рей с собственной компанией, талантливый французский комик Макс Линдер, которого Чаплин боготворил, Мак Сеннет, а также Джек Пикфорд — у него Мэри купила три фильма.

Пикфорд понимала, что необходимы революционные изменения. «Где нам искать новые идеи? — как-то спросила она. — Новых режиссеров не так уж много, не так ли?» Многие считали, что ответ на этот вопрос способна дать Европа, — особенно Германия; немецкие фильмы обладали «магической привлекательностью».

«Кабинет доктора Калигари» до сих пор считается одним из самых влиятельных фильмов, а также наиболее известной немецкой немой картиной в духе экспрессионизма. Эта лента, как и другие европейские фильмы, восхищала критиков в послевоенной Америке. Фредерик Джеймс Смит, пишущий для «Моушн Пикчерс Классике», заявил, что в 1920–1921 годах «четыре или пять картин наших бывших врагов, немцев, завоевали кинорынок». Смит составил список из десяти лучших лент, причем пять из них сняли немцы. На первое место он поставил картину «Страсть».

Режиссер этого фильма, Эрнст Любич, получил известность как мастер деталей, умеющий тонко высветить психологию человеческих отношений. Каждому киноведу знакомо выражение «прикосновение Любича». Но поначалу американцев больше впечатлил другой прием этого режиссера: его умение показать действие. Фильм «Страсть», выпущенный в прокат «Юнайтед Артисте» в 1920 году, рассказывает историю любовницы короля Луи XV. Картина «Цыганская кровь», завезенная в Северную Америку в том же году, повествует о судьбе Кармен; в этой ленте изобилуют уличные сцены. Историк кино Грэм Петри впоследствии описывал реакцию американских критиков, которые полагали, что Любич оживил историю, хотя и несколько отлакировал ее. «Он живо показывает действия толпы. Все это делается красочно и мастерски. Декорации великолепны и

реалистичны, съемочные эффекты оригинальны; темп фильма контролируется с профессиональным чувством меры; персонажи производят благоприятное впечатление, благодаря отличной игре актеров; драматическое напряжение и трагические события переплетаются с комическими сценами».

Мэри, вероятно, читала подобные обозрения с большим интересом. Исторические фильмы, снятые в Голливуде, приносили актрисам известность. В 1922 году Уильям Рэндолф Хёрст снял фильм «Когда рыцари были на вершине славы», чтобы показать прелести своего пожизненного увлечения, Марион Дэвис. И в самом деле, актриса не могла не произвести впечатления, одетая в бриджи, окруженная экзотикой Ренессанса, верхом на великолепном скакуне. Так получилось, что у Пикфорд в руках оказался сценарий под названием «Дороти Вернон из Хаддон-Холла». В нем шла речь о британской аристократке, жившей во времена Елизаветы I и шотландской королевы Марии. Любовная история главной героини развивалась на фоне конфликта между двумя этими царственными особами. Не тратя времени попусту, Пикфорд предложила Любичу стать режиссером этого фильма.

Эта затея была довольно рискованной. В 1921 году компания «Феймес Артисте — Ласки» пригласила Любима для постановки костюмированного исторического фильма. Но в те дни еще не до конца утихла ненависть американцев к немцам. После нескольких угрожающих звонков по телефону Любич, проведя в США несколько недель, отплыл домой. Разговоры о творческом превосходстве немецкого кино вызвали отрицательную реакцию у американских рабочих, которые опасались, что отечественная киноиндустрия может пострадать. К запрету на немецкие фильмы призывали такие организации, как «Американский легион», «Актеры за справедливость» и «Первая национальная». Они также выступали против приглашения немецких режиссеров.

Но Любич решился снова приехать в США, когда Мэри Пикфорд без лишнего шума пригласила его поработать вместе. В октябре 1922 года адвокат «Юнайтед Артисте» Натан Буркан встретил его на пристани. Немецкий еврей невысокого роста, Любич сошел на американскую землю в брюках германского покроя и в желтых туфлях. Во рту у него сверкали золотые зубы. В таком виде он становился идеальной приманкой для ксенофобов. По совету Буркана Любич переоделся в костюм производства США и сменил туфли. «Мне хочется плакать, когда я вспоминаю об этом», — говорила Мэри, понимая, через какие унижения пришлось пройти режиссеру.

Незадолго до приезда Любича ей довелось присутствовать на

заседании «Американского легиона», где произносились речи против «вонючих немцев». «Я слышал, что к нам едет сын кайзера. Я бы хотел, чтобы активисты «Американского легиона» пришли в порт и сбросили его в воду. Он нам здесь не нужен. Он по-прежнему наш враг», — заявил один из функционеров организации. У Пикфорд кровь похолодела в жилах. «Сейчас он укажет на меня пальцем и скажет, что я предательница», — подумала она. Он этого не сделал, но Мэри на всякий случай приготовила ответ, что-нибудь вроде «у него не в порядке с головой», или «он дурно воспитан и чудовищно глуп».

Когда Любич приехал на студию, Пикфорд вышла из своего бунгало, чтобы встретить его. После официальной речи она протянула режиссеру руку. Он пожал ее пальцы, но тут же отнял свою руку, «будто отбросил горячую картофелину». «Боже мой, она холодная!» — сказал Любич Эдварду Кноблоку, свободно говорившему по-немецки драматургу, который часто писал сценарии для Фэрбенкса. «Да, холодная! — повторил Любич. — Она не может быть актрисой!» Кноблок, пытаясь сгладить ситуацию, сказал: «Нашим актрисам платят за то, чтобы они играли на площадке. В жизни они не играют. Вы судите о миссис Пикфорд по немецким актрисам».

Через несколько дней Мэри, выглянув в окно, увидела Любича, который шел по съемочной площадке вместе с Кноблоком и размахивал руками. Они обсуждали какие-то творческие проблемы. Декорации «Робин Гуда» к тому времени уже сняли, и площадку засеяли зерном. Пикфорд так вспоминает эту сцену: «Пшеница была им по грудь, и казалось, они просто плыли через нее». Мэри повернулась к Шарлотте и сказала: «Вот идет наша беда».

Через несколько минут к ней заглянул Кноблок и сообщил, что Любич не желает браться за постановку «Дороти Вернон». Для Пикфорд, которая уже потратила на подготовку к съемкам четверть миллиона долларов, это стало «ударом в лицо». Вскоре в ее офис вошел бледный и вспотевший Любич. «Там слишком много королев!» — сказал он о сценарии. Пикфорд решила, что Любич намекает на то, что противоречивый сюжет лишает фильм энергии. К тому же ее угнетали его ужасные манеры: она утверждала, что Любич, «как и все немцы», постоянно ел жареную картошку и при этом вытирал жирные пальцы о свежеокрашенные стены ее офиса. Но Пикфорд скрыла свое недовольство и предложила Любичу продиктовать его условия. «Она беседовала со мной стоя», — позже сказал он Кноблоку. По его мнению, это служило еще одним доказательством холодности Мэри.

Отложив работу над «Дороти Вернон» на будущее, Пикфорд

попробовала найти другой фильм, соответствующий вкусам Любича. Наконец они остановились на «Фаусте» Гёте. Мэри привлекал образ Маргариты, которая убивает своего незаконнорожденного ребенка. Эта роль ее устраивала. Но когда Шарлотта узнала, что героине Мэри нужно убить собственное дитя, она запротестовала. «Только не моя дочь! — заявила она режиссеру. — Нет, сэр!»

«Мама, — сказала Пикфорд, — но ведь он европеец, а они все понимают по-своему».

Но Шарлотта не сдавалась. «Я решительно запрещаю тебе сниматься в этой ленте. Никогда раньше я не говорила тебе ничего подобного и, надеюсь, не скажу и впредь», Любич и Пикфорд снова принялись за поиски подходящего решения и остановились на идее экранизации пьесы «Дон Сезар де Базан», повествующей о судьбе бродячей певицы из Севильи. В 1923 году началась работа над картиной «Розита». Любича не интересовали взгляды Мэри на этот фильм. Он руководствовался своими собственными представлениями и внутренними импульсами, а актерскому составу оставалось лишь следовать его установкам. Так работают большинство режиссеров. «Бедный дорогуша Эрнст», — говорила Пикфорд, качая головой, хотя позднее отзывалась о нем как об «авторитарном типе» и «излишне самоуверенном, впрочем, как и все коротышки».

«Это история любви, — говорила она Любичу. — Нужно придать особую значимость финальным сценам».

«А я придерживаюсь другой точки зрения!» — резко отвечал Любич.

Пикфорд все обдумала и через некоторое время вошла в кабинет к режиссеру. «Я пришла поговорить с вами как финансист и продюсер», — сказала она сухо.

«В чем дело?» — мрачно осведомился Любич.

«Розита» — это мой проект, — жестко заявила Мэри. — Я вкладываю в картину деньги. Я — звезда, и меня знают зрители. Я никогда не стала бы говорить с вами так на людях, чтобы не ставить вас в неловкое положение. Последнее слово остается за мной».

Эта речь крайне удивила Любича, и он ответил, что никогда не согласится работать на таких условиях — «даже если вы заплатите мне миллион долларов».

«Дело не в деньгах, — спокойно сказала Пикфорд. — Я не дам вам привилегий, о которых вы просите». Она повернулась, чтобы уйти, и добавила: «Это мое окончательное решение, мистер Любич». В ответ Любич занервничал и начал теребить пуговицы на одежде. «К счастью, тогда еще не изобрели «молнии» на

брюках».

«Тогда я ужасно говорил по-английски, — вспоминал Любич. — Доброта и помощь Пикфорд превращали работу с ней в сплошное удовольствие». Галантное заявление. На самом деле плохой английский Любича сделал его объектом для насмешек.

«Послушайте, ребята, — однажды обратилась Мэри к съемочной группе перед появлением Любича в павильоне. — Если бы вы поехали в Германию и попытались снимать там кино, сомневаюсь, что вы бы сразу научились связно излагать свои мысли. Но вам бы не понравилось, если бы все смеялись над вами. Так вот, если кто-то еще позволит себе хоть один смешок, я уволю его».

Когда пришел Любич, все выглядели серьезными как никогда. Но стоило ему открыть рот, как Чарльз Рошер спрятал лицо за камерой. В павильоне воцарилась тишина — и тут сама Пикфорд разразилась смехом.

Трудности возникали не только из-за проблем Любича с английским. Почему-то никто на съемочной площадке не верил, что он действительно снимает хороший фильм, и меньше всего в это верила Мэри, которая утверждала, что каждый вечер уходила домой вся в слезах. Однако «Розита» стала одной из лучших ее лент. «Ничего более очаровательного и волнующего уже давно не выходило на экран, — восторгался критик «Нью-Йорк Таймс». — Техника съемок не уступает по совершенству игре актеров». Критик «Вэрайети» считал, что этот фильм превзошел «Стеллу Марис». Мэри, казалось, поняла, что за бесценный подарок она получила. «Я пригласила Любича, потому что хотела взглянуть на себя под новым углом. Он не видел ни одной из моих картин, и я не хотела, чтобы он их видел. Я отдала себя полностью в его руки».

В каком-то смысле Любич видел то, что видели другие режиссеры: прямую, откровенную, цветущую женщину, обладающую чувством юмора, зорким взглядом и вспыльчивым нравом. Розита во многом напоминает другую героиню Пикфорд, Тесс, как если бы та повзрослела и начала петь на мадридских улицах. Бедные люди обожают ее, особенно когда она берет гитару и поет, словно Джоан Баэз немого кино. В одной из песен она издевается над безнравственным королем Испании, который домогается ее. Но Розита, в отличие от Тесс, воспринимается как цельный образ и живет своей жизнью независимо от актрисы, играющей ее.

В большинстве фильмов с Мэри сцены, где она не занята, кажутся скучными и механическими, будто режиссер ждет ее возвращения, которое вдохновило бы его. Но Пикфорд

рассуждала иначе, заявляя, что «полностью доверяет своим режиссерам. Они нанимаются для того, чтобы вносить новые идеи и улучшать мои фильмы. Я не жду от них полного подчинения, а напротив, настаиваю, чтобы они проявляли инициативу и властность». Тем не менее, за редкими исключениями, Пикфорд выбирала талантливых, но пассивных режиссеров. В фильмах всегда ощущалась ее властная рука.

Любич считал Мэри «талантливой комедианткой» и говорил, что «комичность в ней сочетается с пафосом». Восторгаясь Мэри, он усложнил ее роль в картине. Несмотря на то, что в финале фильма торжествует добродетель, «Розита» является определенно модернистским произведением искусства; героиня трезво смотрит на жизнь и насквозь видит всю безнравственность мадридского королевского двора. Важнее всего то, что Любич сумел наполнить живой динамикой даже те эпизоды, где нет Пикфорд, как, например, в сцене, где королева узнает о неверности мужа и искусно плетет сеть интриг, чтобы вернуть его назад.

Фильм принес более миллиона долларов, и воодушевленная Пикфорд подписала с Любичем контракт на постановку еще трех картин. Но затем что-то произошло — необдуманное замечание или личное оскорбление, — и она расторгла договор. Внезапно «Розита» стала «самой плохой» ее картиной. Возможно, ее задели отзывы провинциальной прессы. «Это не та картина, которую хотели бы видеть почитатели Пикфорд», — писал репортер из Аллентауна, штат Пенсильвания.

Так или иначе, «Розита» помогла Пикфорд выйти на новую, более взыскательную аудиторию.

В 1924 году Адольф Цукор нанес визит членам «Юнайтед Артисте». Он знал об их проблемах и по-отечески предложил свою помощь: надежное финансирование, гарантированный прокат, отличную рекламу. Но, давая все это, он лишал их творческой независимости. Мэри, стоявшая у основания «Юнайтед Артисте», и прежде выражала свое мнение о «всезнающих хозяевах». «Ни Дуглас, ни я никогда не потерпим диктата бизнесменов, сидящих в своих кабинетах на Востоке, — говорила она. — Покуривая толстые сигары, они контролируют бизнес, в котором ничего не смыслят». Поэтому все очень удивились, когда Д. У. Гриффит принял предложение Цукора; впрочем, к этому его вынудило трудное финансовое положение.

«Юнайтед Артисте» заменила его Джозефом Шенком, который стал председателем правления. Он пришел в кинобизнес с помощью Маркуса Леви, владевшего крупной сетью проката, и

постепенно достиг больших успехов в деле. В 1917 году Шенк оставил Левиа и начал продюсировать фильмы своей жены Нормы Талмадж, своей сестры Констанс, Бастера Китона, приходившегося ему свояком, и «Фатти» Арбэкла, единственного в этой компании, с кем он не состоял в родстве. Шенк обладал отличной репутацией: он чутко относился к артистам и в то же время славился своей проницательностью и ловкостью в бизнесе. Его сотрудничество с Китоном принесло добрые плоды; вместе они создали прекрасные фильмы, равных которым ему не удалось сделать позже, когда он работал с другими людьми.

Шенк обеспечил «Юнайтед Артисте» большим количеством лент, образовав филиал «Арт Файнанс» (через два года реорганизованный в «Арт Синема»). Руководя филиалом, он финансировал фильмы Талмадж и Рудольфа Валентино, продюсировал три картины Китона, ставшие классикой немого кино, и прокатывал ленты для Говарда Хьюза, эксцентричного миллионера.

Шенк считал необходимым внести изменения в структуру компании. В самом деле, он обладал административным талантом, которого недоставало всем остальным. Например, делового опыта Пикфорд хватало лишь на заключение контрактов, не ущемлявших ее творческие и финансовые интересы. С помощью этих договоров она давала понять киноиндустрии, что не позволит эксплуатировать себя исключительно в качестве актрисы. К несчастью, Мэри и ее партнеры не обладали даром делового предвидения и не могли слаженно руководить всей корпорацией. Чаплин ставил на первое место свои личные интересы и мало беспокоился о состоянии «Юнайтед Артисте». Пикфорд и Фэрбенкс критиковали Гриффита за то, что он в обход корпорации занимался прокатом своих фильмов, но и сами нередко делали то же самое. Если бы все деловые вопросы взял на себя Шенк, остальные могли бы посвятить себя тому, что у них получалось лучше всего: снимать кино.

После «Розиты» Мэри снова вспомнила о сценарии «Дороти Вернон» и о Маршалле Нейлане, который заставлял ее смеяться, а не насмехался над ней, и, что важно, отличался покладистым нравом.

Фильм Нейлана «Дороти Вернон» (1924), по словам Пикфорд, превзошел «Розиту». Но то же самое она наверняка сказала бы о любой своей ленте, снятой после плодотворного, но мучительного периода работы с Любичем.

Неустойчивое положение «Юнайтед Артисте» охладило оптимизм Мэри, особенно когда Нейлан запил. «Лучше бы вы

засунули руку в мой карман, — сказала она ему, — чем красть время и терпение у всей компании». Зная, что творческий энтузиазм просыпается в Нейлане где-то в середине работы над картиной, она начала съемки с кульминационных сцен «Дороти Вернон», желая увлечь его. Все было готово: сотни лошадей под громоздкими елизаветинскими попонами выстроились в парке «Золотые ворота» в Сан-Франциско. В конце концов, не дождавшись режиссера, Мэри потеряла терпение и сама начала руководить съемками, сидя в седле. Во время работы Чарльз Рошер оглянулся через плечо и увидел толпу прохожих, которые остановились поглазеть на съемки, и среди них Нейлана, с любопытством наблюдавшего за происходящим. «Послушайте, у вас здорово получается!» — приветливо воскликнул Нейлан, а затем удалился, скорее всего, в сторону ближайшего бара.

Нетрудно предположить, что такие методы работы не могли привести к идеальным результатам. Первые кадры фильма содержат пару комических эпизодов, когда на ногу Дороти падает пояс верности, или когда она в суматохе пинает прибитый к полу стул — оба гэга вроде бы выдержаны в духе лучших традиций Пикфорд, но оказываются весьма не к месту. Задуманная как романтический эпос, «Дороти Вернон» стала бесконечной демонстрацией крохотных фигурок на лошадях, размахивающих знаменами или танцующих вокруг майского дерева. Лотти, гордо заявленная в афишах как Лотти Пикфорд Форрест, играет небольшую роль, не позволяющую ей проявить себя. Ее муж, Аллан Форрест, обладающий фотогеничной внешностью, выступает в качестве возлюбленного Дороти. Появление Мэри впечатляет; длинные белокурые волосы делают ее похожей на леди Годиву. Но дальнейшая игра не оправдывает многообещающее начало.

В глубине души Пикфорд понимала, что фильм не удался. «В то время снималось множество костюмированных фильмов, — говорила она позже, — и наш был далеко не лучшим. Я решила уступить требованиям публики и попробовала снова стать девочкой-подростком, наивно глядящей с экрана». Таким образом, она хотела покаяться перед своими преданными зрителями, иммигрантами и рабочими, которые с ее первых фильмов отдавали последний доллар, чтобы увидеть Маленькую Мэри.

Вскоре появился непритязательный фильм «Маленькая Анни Руней». Зрители с удивлением смотрели, как тридцатитрехлетняя женщина перевоплощается в двенадцатилетнюю бродяжку из района трущоб. В эпизоде, где девочка узнает, что ее отца убили, Мэри словно бы пытается наладить сентиментальную связь со

своим прошлым. Съемки этой сцены так подействовали на Пикфорд, что она едва не расплакалась. «Я несколько часов не могла прийти в себя, — говорила она. — Я ведь тоже выросла без отца».

В картине «Маленькая Анни Руней» много свежести и веселья. Но фильм слишком затянут, и чувствуется, что он снят без вдохновения. Глория Свенсон, общавшаяся с Пикфорд в этот период, говорила, что она никак не может расстаться со своими детскими ролями. «Мэри пришла ко мне домой, — вспоминала она, — и сказала, что хочет сыграть в моем фильме Сэди Томпсон» (Свенсон собиралась снимать картину по рассказу Сомерсета Моэма «Дождь»), Но Свенсон не хотела связываться с капризной актрисой и отказала ей.

Накануне выхода «Маленькой Анни Руней» Джеймс Р. Квирк, издатель «Фотоплей», сообщил, что во время интервью Пикфорд выглядела «расстроенной и несчастной». «Я знаю, что ваш журнал читают два с половиной миллиона человек, — сказала она, — и хочу напрямую спросить у них, какие сценарии я должна использовать для своих картин». «Никто так не открыт для критики, как Мэри, — писал Квирк. — Она действительно надеется получить ответ».

В журнал пришло двадцать тысяч писем, авторы которых требовали больше фильмов о детях и подростках. Поклонники также искали подтверждения своей веры в то, что основными жизненными ценностями по-прежнему являются любовь и здоровье. Пикфорд поблагодарила всех, кто откликнулся на ее призыв, но сделала шаг в противоположном направлении, решив поработать с режиссером Джозефом фон Штернбергом.

Их первый совместный фильм «Охотники-спасатели» (1925) был посвящен безнадежному существованию бродяг, живущих на побережье Калифорнии. Фильм получился излишне претенциозным, но Чаплину и Фэрбенксу он понравился, и «Юнайтед Артисте» запустила его в прокат. Мэри, которой картина тоже пришлась по душе, немедленно предложила фон Штернбергу стать ее постоянным режиссером.

Это предложение его смутило: «Эта очаровательная леди представляла массовое кино, которое я не любил». И все же он приступил к съемкам ленты о слепой девушке, живущей в трущобах Питтсбурга. Картина, получившая название «Волна», должна была показать хрупкий иллюзорный мир героини, контрастирующий с мрачной реальностью, окружающей ее. Все это походило бы на «Стеллу Марис», если бы не нигилизм фон Штернберга, нашедшего компромисс между традиционными ролями Пикфорд и стилем новой волны, в котором он работал.

Но предполагаемый альянс не состоялся. «Моя потенциальная звезда, — с сарказмом писал фон Штернберг, — попросила меня подождать недель десять, чтобы дать ей привыкнуть к новым идеям, а заодно сняться в «нормальном» фильме, который делал «нормальный» режиссер». Позднее фон Штернберг нашел себе идеальную актрису в лице Марлен Дитрих.

В 1925 году Джо Шенк привлек к сотрудничеству с «Юнайтед Артисте» предприимчивого бизнесмена Сэма Голдвина.

Мэри не любила этого человека. Десять лет назад, когда они вместе работали в компании «Феймес Артисте — Ласки», он позволял себе нелестные высказывания в адрес Шарлотты и заявлял, что Пикфорд слишком много платят и что она чересчур властолюбива. В конечном счете, его вытеснил Цукор, и Мэри приложила к этому руку. По слухам, узнав, что Голдвин неуважительно отзывается о Цукоре, Пикфорд немедленно сообщила ему об этом. На следующий день Цукор холодно сообщил Ласки, что не может и не будет работать с Голдвином. Покинув концерн, Голдвин вместе с Эдгаром Селвином основал компанию «Голдвин Пикчерс». Но в 1922 году Голдвина опять отстранили от дел, и на сей раз на этом настояли держатели акций, которые напрасно просили его снизить стоимость картин. В самом деле, он щедро тратил деньги на фильмы, и зачастую результат получался великолепный. Голдвин покинул студию, продав свои акции за миллион долларов. После этого компания присоединилась к «Метро» и «Майер Пикчерс». Новый концерн получил название «Метро-Голдвин-Майер». Между тем Сэм Голдвин продолжал снимать фильмы.

Это был довольно неприятный в общении вульгарный человек, питавший к окружающим почти патологическую враждебность. Казалось, он полагал, что победа в сражении не доставляет должного удовольствия, если противник не пролил максимальное количество крови, пота и слез. Он не слишком подходил для именитой компании «Юнайтед Артисте», но она, словно обедневший аристократ, нуждалась в деньгах. В 1925 году Шенк заключил с Голдвином контракт о прокате его фильмов через «Юнайтед Артисте», и Мэри не стала возражать против этого.

Этот год ознаменовался также приходом в компанию Глории Свенсон. Незадолго до этого Голливуд потрясла новость о том, что она отказалась от миллионного контракта с Цукором, решив делать более серьезные картины. Для этого Свенсон и присоединилась к «Юнайтед Артисте», хотя сама не принимала большого участия в решении деловых вопросов.

В 1925 году Шенк обратился к партнерам со смелым предложением, которое обдумал вместе со своим братом. Николас Шенк вместе с Маркусом Леви возглавлял филиал «Метро — Голдвин — Майер». «МГМ» выпускала много фильмов, но ей недоставало веса в киноиндустрии. С другой стороны, «Юнайтед Артисте» поправила бы свои дела, если бы покупала у «МГМ» фильмы через обширную сеть, организованную Леви. Джо Шенк сказал Чаплину, Пикфорд и Фэрбенксу, что новая прокатная компания будет называться «Юнайтед Артисте — Метро — Голдвин — Майер» и займется продажей фильмов обеих студий. Это пойдет всем на пользу: «МГМ» добьется желанного престижа, а «Юнайтед Артисте» перестанет терять деньги на прокате фильмов.

Чаплин решительно выступил против этой идеи. Он называл «МГМ» не иначе, как «тремя рахитичными сестрицами», и опасался, что они начнут диктовать свои условия. Но Пикфорд и Фэрбенкс с энтузиазмом откликнулись на предложение Шенка. Они напомнили Чаплину, что основатели «Юнайтед Артисте», как продюсеры, будут по-прежнему контролировать все работы над созданием своих фильмов.

Но Чаплин не желал сдаваться. «Когда Чарли пришел ко мне и сказал, что решительно возражает против этой сделки, я постарался его понять», — вспоминал Шенк. Действительно, негласное правило требовало, чтобы артисты принимали все решения единогласно. Но часто достижение консенсуса давалось непросто. По словам Шенка, совместный прокат фильмов «Юнайтед Артисте» и «МГМ» мог бы приносить по пять миллионов долларов в год. Разногласия привели к столкновению между Чаплином и Фэрбенксом, который назвал своего друга «мистером Пинком», за то, что он беспричинно пинает «Юнайтед Артисте». В ответ Чаплин обозвал Фэрбенкса «прыгуном», заявив, что тот сначала действует, а потом задает вопросы.

Очередной конфликт разразился, когда учредители «Юнайтед Артисте» решили создать свою прокатную сеть в кинотеатрах больших городов. Чаплин в этом не нуждался, так как его фильмы и без того имели хорошие сборы. Но он не протестовал, чтобы другие реализовали свою идею, поэтому в 1926 году Пикфорд, Фэрбенкс и Шенк обратились к Голдвину за помощью в создании небольшой сети, формально не являющейся частью «Юнайтед Артисте», но занимающейся прокатом фильмов. За несколько лет новый филиал, получивший название «Тиатр Сёкит», завоевал ведущие позиции в прокате фильмов в Лос-Анджелесе, Чикаго и Детройте. Со временем его влияние распространилось и на Нью-Йорк. Как правило, кинопремьеры проходили в экзотических —

«Египетском» и «Китайском» — кинотеатрах в Голливуде.

«Египетский кинотеатр» возник в 1922 году. Его двор был выложен зловещими надгробными плитами, а стены внутренних помещений украшали древние письмена. Каждый вечер актер в наряде бедуина объявлял название ленты, предназначенной для показа. Через пять лет появился роскошный «Китайский кинотеатр» с обелисками высотой в сорок футов, красной пагодой, билетерами в восточных нарядах и с огромной бронзовой лампой с хрустальными подвесками. У входа в кинотеатр звезды немого кино оставили отпечатки своих ног и рук, ставшие для поклонников чем-то вроде религиозных святынь. Пикфорд и Фэрбенкс были в числе первых, кто оставил свои следы на сыром цементе.

Действительно, когда в 1926 году Дуг и Мэри отправились в Россию, зрители всего мира воспринимали их как небожителей. На границе их пересадили в бывший царский вагон, и Мэри, укрыв свои локоны большим платком, стала посылать воздушные поцелуи в направлении камеры. Тридцать пять тысяч поклонников, выкрикивавших ее русское прозвище, Маруся, встречали поезд на московском вокзале и провожали чету до гостиницы «Метрополь». Русский фильм «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927) содержит документальные кадры о посещении Москвы двумя знаменитостями. Герой этого фильма, мрачный билетер Гога, терпеть не может Фэрбенкса, от которого без ума его подруга, не пропускающая ни одного фильма с участием актера. Когда звездная пара приезжает в Москву, билетеру удается заполучить поцелуй Пикфорд (Мэри истолковала свои съемки в этом эпизоде как жест доброй воли по отношению к советской киноиндустрии, борющейся за выживание). Свидетели этого поцелуя замирают от удивления. Они поражены. Наконец им начинает казаться, что над человеком, к которому прикоснулись губы Маруси, возник особый ореол. Тогда они бросаются на Гогу, словно дикие звери, чтобы разорвать на клочки его одежду. Он запирается в своей комнате, чтобы перекусить, но они выстраиваются в очередь у замочной скважины, лишь бы только взглянуть на отмеченного божеством человека. Наконец, когда подруга билетера стирает помаду Пикфорд с его щеки, поклонники всем скопом падают без чувств.

В 1926 году по вечерам в «Египетском кинотеатре» часто показывали развлекательные картины с Пикфорд и «Черный пират», в котором снимался Фэрбенкс. Тогда же Мэри впервые удалось сделать настоящий триллер.

Героиня ленты «Воробьи», Молли, живет на «детской ферме», куда неимущие родители посылают своих детей, чтобы они

зарабатывали себе на хлеб. Они носят лохмотья, спят на полу в амбаре и подвергаются избиениям со стороны ужасного мистера Граймса, которого играет похожий на мертвеца Густав фон Зейферитц. Как-то он получает письмо следующего содержания: «Дорогой мистер Граймс, я тяжело болела и поэтому не могла регулярно посылать деньги для Эми. Я пришлю еще денег. До меня доходили слухи, что у вас плохо обращаются с детьми, но я надеюсь, что вы добры к Эми». Мать Эми присылает в подарок для дочери куклу. Граймс пристально смотрит на нее, затем улыбается жуткой улыбкой, продавливает кукле голову большим пальцем и бросает игрушку в болото, которое медленно засасывает ее.

Болото, кишащее аллигаторами, является одной из центральных тем фильма. Не меньше ужаса, чем крокодилы и мистер Граймс, внушают его злобный пес, суровая жена и толстый сын, Амброс. Эта далеко не святая троица чем-то напоминает семейство Сквирсов в «Николасе Никльби». Что касается самой фермы, то она похожа на школу с учителями-садистами, куда родители посылают своих детей, чтобы их там замучили до смерти. Определение «диккенсовский стиль» подходит к «Воробьям» больше, чем к какой-либо другой картине Пикфорд.

События в фильме развертываются на фоне грязи и навоза, вьющихся виноградных лоз, затхлости, пыли и жары. Но несмотря на эту жуткую атмосферу, «Воробьи» поражают какой-то странной притягательной красотой. Кадр, когда надсмотрщики уводят маленького мальчика, а Молли и ее товарищи машут ему вслед, просунув руки в дыры в стене амбара, часто сравнивают с эпизодом из шедевра Кокто «Красавица и чудовище»; в нем руки с факелами проникают сквозь стены, чтобы осветить путь героине. Крайне напряжен момент, когда в конце фильма дети ночью бегут от Граймса через страшное болото. В то же время этот эпизод, как и весь фильм, дышит какой-то особенно мрачной атмосферой спокойствия, словно бы погружая зрителя в транс.

В создании фильма приняли участие Чарльз Рошер, Карл Струе и Хэл Мор, поставивший несколько безукоризненных трюковых сцен. Одним из самых волнующих эпизодов является сцена, когда на руках у Молли умирает больная девочка. Пока она дремлет, обняв мертвого ребенка, стены амбара исчезают, и появляется Христос, пасущий овец. Всякий раз, когда Рошер пытался снять этот кадр, пугливые овцы разбегались прочь. В конце концов, он согнал их на посыпанную травой деревянную платформу, и теперь животные, боясь упасть вниз, стояли смирно. Иисус входит в амбар и тихо забирает ребенка из рук спящей

Молли. Сцена довольно нелепая, но даже сегодня она вызывает восторг у истинных ценителей творчества Пикфорд.

Погоню в финале следовало бы вырезать, но в остальном «Воробьи» великолепная картина — кошмарный сон со счастливым пробуждением; блестящая сказка; комедия; экспрессионистский триллер. Следующая работа Пикфорд, сделанная совсем в другом жанре, превзошла ее роль в «Воробьях».

«Помимо своих комических достоинств, — пишет историк немого кино Роберт Кашман, — картина «Моя лучшая девушка» (1927) замечательна тем, что описывает любовный роман, который каждый хотел бы иметь хотя бы раз в жизни. Сцена, в которой Мэри и Бадди (Роджерс) идут под дождем, не замечая его, говорит сама за себя: они промокли до нитки, но продолжают идти, не сводя друг с друга глаз, прямо по центру оживленной улицы, игнорируя машины, грузовики, прохожих и велосипедистов. Ничто не действует на них, ничто их не беспокоит; они видят лишь друг друга».

Фильм обладает невероятным обаянием. Зрители, словно зачарованные, следят за историей продавщицы и ее богатого возлюбленного. Эта картина, как и «Розита», очень динамична и хорошо сбалансирована. Каждый персонаж четко вычерчен, место действия (крупный американский город) подано великолепно, а любовный роман, стержень ленты, оказывает электризующее воздействие. Увлечение Бадди (Роджерса) Пикфорд оживило их отношения на экране. Удивительно, но именно в «Моей лучшей девушке» можно увидеть первую в карьере Мэри довольно продолжительную любовную сцену, которая происходит в служебном помещении магазина. Наполненный неподдельным юмором, фильм заслуженно пользовался сногсшибательным успехом у зрителей.

Наконец дела «Юнайтед Артисте» пошли на лад. В 1927 году компания без особого желания ввела Сэма Голдвина в состав руководства и подписала контракт с Д. У. Гриффитом, для которого пребывание в концерне «Феймес Артисте — Ласки» оказалось губительным. Он не стал полноправным партнером, но Шенк взял его под крыло «Арт Синема», уверовав, что, если с ним чутко обращаться, этот легендарный режиссер найдет применение своему таланту. Если в 1927 году на «Юнайтед Артисте» висело более миллиона долларов долгов, то уже спустя двенадцать месяцев ее чистая прибыль составила один миллион шестьсот тысяч.

В то время Пикфорд, имевшая свое представление о будущем кино, часто употребляла термин «законсервированный гений».

«Культура и таланты Европы, — писала она, — находятся в распоряжении Голливуда». Казалось, искусству кино было подвластно все. Уже успело вырасти целое поколение, воспитанное на кинофильмах. «Писатели, которые привыкли изъясняться написанными на бумаге словами, с трудом выражают себя в действии. Они говорят на языке кино с акцентом — все равно как пожилые люди, которые пытаются выучить иностранный язык. Но у нас есть преемники, выросшие в киноиндустрии. Они не знают другого языка, кроме кино». Пикфорд также вдохновляло появление Академии искусства кино, в создании которой она приняла участие в 1927 году (актриса называла ее «кинолигой наций»).

Академия учреждалась как форум для разрешения конфликтов в кинобизнесе и в индустрии; последняя, долгое время полагавшаяся лишь на дешевую рабочую силу, начинала проявлять признаки загнивания. Академия, созданная силами тридцати шести крупнейших кинокомпаний, как» писала Мэри, была призвана «положить конец гражданской войне в индустрии», устранить «практику жестких решений» и стать «центральной лабораторией для «техников» и «экспериментаторов».

11 мая 1927 года Фэрбенкс, избранный президентом Академии (он будет оставаться на этом посту в течение последующих трех лет), выступил с речью на торжественном банкете по случаю ее основания. Затем слово взял Фред Нибло, незадолго до этого снявший ленту «Бен Гур», который с оптимизмом говорил о мире во всем мире и о немом кино. Он закончил свое выступление словами: «А сейчас, друзья, перед нами выступит человек, которого нет нужды представлять. Но я хотел бы отметить, что ее имя является символом всего изящного и великолепного в нашем искусстве. Это Мэри».

Все стоя приветствовали Пикфорд, пока она шла к трибуне. Она увлеченно говорила о «миллионах писем от поклонников, которые приходят в Голливуд», а затем предложила сделать их авторов членами-корреспондентами Академии. Регулярно рассылая бюллетени, деятели Академии могли бы просвещать поклонников в вопросах кино. Но главным образом ее речь заслуживала интереса тем, что показала, что кино научилось говорить о себе. Пионеры немого кино заявили о том, что их искусство вступило в зрелый возраст. Они выразили готовность придать этому зыбкому миру света и тени конкретные формы, возвести дворец из камня и стали. «Дворец вселенских размеров», — подчеркнула Пикфорд. «Внутри его будут начертаны имена тех, кто начинал этот путь, а стены Академии станут залом славы. Вы, те, кто сегодня пришел сюда, — сказала

Мэри и осмотрелась по сторонам, — представляете цвет кинематографа, вы отражаете то, что было сделано за двадцать прекрасных лет». Когда Пикфорд села, раздались громкие аплодисменты, не смолкавшие до тех пор, пока она, с лицом, светящимся от радости, не встала и не раскланялась.

Надо признать, что, несмотря на профессиональные проблемы, издержки славы и демонов, терзающих Мэри, в ее жизни было много счастливых мгновений. К концу 1920-х годов «Юнайтед Артисте» заняла стабильное и важное место в американской киноиндустрии. Под этой торговой маркой Пикфорд делала трогательные и вместе с тем глубокие фильмы. Ее казавшийся идеальным брак основывался на подлинном уважении и любви. И для миллионов людей она олицетворяла душу западной культуры, став для них источником утешения, вдохновения и радости.

Мэри, как богиня, появлялась в кинотеатре «Юнайтед Артисте» в Лос-Анджелесе. Этот кинотеатр (недавно реставрированный) поражает воображение: канделябры, колонны, зеркальные стены, алебастровые сталактиты, обрамляющие экран, фресковая живопись в духе Ренессанса, глядя на которую зритель чувствует себя попавшим в Сикстинскую капеллу. Но вместо херувимов там изображены Чаплин в своем котелке, Фэрбенкс с голой грудью (именно таким он предстал в «Багдадском воре»), и Пикфорд, изящно восседающая на облаке в бледно-голубом платье и с локонами, рассыпанными по плечам.

# Обрывая связи

Отбирая костюмы для фильма «Маленькая Анни Руней», Шарлотта заглянула в сундук с одеждой. Внезапно крышка сундука упала, задев ее грудь. Появившаяся вскоре опухоль не исчезла, и в конце 1925 года врачи обнаружили у Шарлотты рак. Пришедшая в ужас Пикфорд во всем винила себя: «С того дня, как я узнала правду о состоянии мамы, я провела три долгих года в аду».

Шарлотта отказалась от операции. Она часто вспоминала об одной актрисе, с которой познакомилась на гастролях: «Я в жизни трижды ложилась на операционный стол и запросто согласилась бы на четвертую операцию, — но только не на такую, которую перенесла бедная Джози». Европейское турне, в котором она собиралась сопровождать дочь и зятя, пришлось отложить. Врачи пытались лечить ее, не прибегая к помощи скальпеля.

В 1926 году, когда они втроем путешествовали по Италии, Франции и Англии, она выглядела вполне здоровой, появившись на публике на вокзале в Санта-Фе. Однако уже через пять дней на вокзале Гранд-Централ в Нью-Йорке Шарлотту вывезли на перрон в коляске. Она не покидала коляску, когда они сошли с трапа парохода в Генуе. Мэри послала мать на курорт в предместье Флоренции, где ее ждали хороший уход, отличное питание и полезные для здоровья минеральные воды. В это время Фэрбенкс и Пикфорд, которые не могли себе позволить изменить плотный график официальных встреч, общались с Муссолини и вскидывали руки в нацистском салюте перед камерами. Между тем опухоль все увеличивалась.

В 1927 году Мэри привезла Шарлотту в свой частный особняк на побережье, где провела у постели матери восемнадцать мучительных недель. Состояние Шарлотты было безнадежным. «Мы обе играли, — вспоминала Пикфорд. — Она притворялась, что не знает, насколько все серьезно, а я скрывала от нее свой страх». Они часами читали вслух Библию. В какой-то момент Мэри извинялась, уходила в ванную, включала все краны и плакала.

«Не проси меня жить дальше, — говорила Шарлотта. — Позволь мне уйти, дорогая. Я не хотела бы умереть, зная, что ты будешь горевать и плакать».

Такие признания шокировали Пикфорд. «Я отпущу тебя, мама, если ты этого хочешь», — отвечала она.

«Ты не должна в чем-либо себя винить, — успокаивала дочь Шарлотта. — Ты никогда не давала мне повода для огорчения. Ты

самая лучшая дочь, и мне позавидовала бы любая мать. Я знаю, что ты бываешь жестока и несправедлива к себе самой. Обещай, что больше не станешь корить себя за проступки, которых ты не совершала».

Пикфорд не отходила от постели Шарлотты и после того, как больная впала в кому. В те дни мать казалась ей необыкновенно хрупкой; во взгляде ее голубых глаз появились глубина и пронзительность, кожа стала прозрачной и гладкой как фарфор, а волосы приобрели здоровый блеск.

21 марта 1928 года Шарлотта умерла. Филли Бенсон, муж дочери Лиззи, Мейбл, очень мягко сказал Мэри: «Она ушла». Эти два слова оглушили ее. На мгновение она как будто ослепла, и перед ее глазами возникла огненная надпись: «ОНА УМЕРЛА». Мэри вскинула руки и вдруг рухнула возле окна. Когда Фэрбенкс попытался поднять ее, она ударила его по лицу; позже Пикфорд вспоминала, что его губы побелели от изумления. Она просидела в одиночестве несколько часов. Никто не смел приблизиться к ней. Наконец Мэри услышала, как часы, подаренные ею матери, пробили двенадцать. Она никогда больше не возьмет эти часы в руки и не взглянет на них. Когда, наконец, прибыли Джек и Лотти, сестра набросилась на них с упреками. Где они были, когда умирала их мать?!

Внезапно Мэри обратила внимание на сидящую в комнате свою двоюродную сестру Верне, еще одну дочь Лиззи, находившуюся на восьмом месяце беременности. Верне отчаянно рыдала, и это заставило Пикфорд взять себя в руки. «Успокойся, — сказала она. — Мама не хотела бы, чтобы ты потеряла ребенка. Тебе нельзя волноваться». Когда Верне вытерла слезы и покинула помещение, Мэри, к всеобщему облегчению, окончательно пришла в себя.

Она в каком-то оцепенении наблюдала за подготовкой к похоронам и с помощью адвоката занималась завещанием и другими документами матери. Шарлотта оставила Мэри миллион долларов, выделив Лотти и Джеку по двести тысяч. Свои двести тысяч долларов получила и дочь Лотти, Гвин (после смерти Шарлотты десятилетняя девочка переехала в Пикфэр). Через несколько дней после похорон Пикфорд пришла в дом Шарлотты на Каньон-Драйв. Она рассматривала фарфоровую и хрустальную посуду, ковры и картины. «Тогда я поняла, что тщетно искать среди всех этих вещей хоть частицу мамы, — вспоминала Мэри. — С тех пор я потеряла к ним интерес».

Пикфорд так до конца и не оправилась после смерти матери. «Она занимала очень много места в моей жизни, — говорила она. — Тем, чего я достигла, я обязана моей чудесной маме

больше, чем кому-либо другому». Мэри не знала, как ей жить дальше без Шарлотты.

Но возможно, в этом замешательстве ощущался привкус свободы, прежде незнакомый Мэри и потому сбивавший ее с толку. Адела Роджерс полагала, что Пикфорд не решалась обстричь волосы главным образом из-за матери. В беседе с корреспондентом журнала «Киноревью» Мэри как-то заявила, что короткие стрижки не красивы, а всего лишь модны и что вид бритых шей ей противен. Она говорила о своей преданности публике, мужу и матери, которые обожали ее такой, какой она была: «Если я рабыня, то, по крайней мере, я добровольная рабыня». Может статься, сильное горе выпустило наружу ее долго сдерживаемое недовольство и сделало ее безрассудной. Так или иначе, но 21 июня, ровно через три месяца после смерти Шарлотты, Пикфорд самым брутальным образом напала на Маленькую Мэри с ножницами в руках.

«Забуду ли я когда-нибудь этот день в нью-йоркской парикмахерской на Пятой авеню? — спрашивала себя Пикфорд. — В первый раз ножницы коснулись моей головы». На экзекуцию были приглашены фотографы. Мэри и парикмахер находились на грани обморока. «Самые известные волосы со времен Медузы» обстригли в присутствии двух десятков газетчиков. Двенадцать локонов остались лежать на полу. Еще шесть «оков», как их называла Пикфорд, предназначались для сувениров. Мэри быстро положила локоны в свою сумочку, сглотнула слюну, посмотрела на себя в зеркало и поехала в гостиницу «Шерри-Незерланд». Когда она сняла шляпку, Фэрбенкс заплакал.

«Я подозревала, а может быть, даже тайно желала, чтобы Дуглас отреагировал именно так», — писала Мэри. Загадочное замечание, намекающее на скрытую агрессию. Хотя Пикфорд понимала, что ее побритая шея оскорбит поклонников, она не была готова к лавине критики, которая обрушилась на нее. Она получила множество «оскорбительных писем». Пикфорд защищалась, угрожая, что уйдет на покой. Разве все это время люди смотрели фильмы с Мэри лишь из-за ее волос? Но многие зрители считали, что она предала их. Пикфорд оборвала символическую связь не только с Маленькой Мэри, но и с теми священными временами, когда кино было еще молодо и невинно. «Создавалось впечатление, будто я кого-то убила, — говорила она. — Может, и убила, «о только для того, чтобы мой новый образ получил шанс на продолжение жизни». В самом деле, начинался новый период в сфере шоу-бизнеса, наступал конец эры Пикфорд.

В 1920-х годах в домах американцев появились радиоприемники. Слушая радио в гостиных и на кухнях, люди чувствовали себя подключенными к невидимому сообществу граждан своей страны — таким же, как они, мужчинам и женщинам, которые в эти минуты курили, пили чай, держались за руки или шили. Перед ними открылось окно в новый мир. Радио являлось обратной стороной немого кино: голоса в динамике заставляли слушателей представлять себе лица говорящих. Сегодня это кажется странным, но во времена немого кино идея добавления звука к движущимся образам не особенно занимала деятелей киноиндустрии.

Эксперименты, тем не менее, велись. Эдисону как-то удалось соединить звук и образ в игральном аппарате кинетофоне. Изобретатель отказался от него, убедившись, что немой кинетоскоп дает больше денег, и вскоре нашел применение своему таланту в создании говорящей куклы. Еще в 1900 году в Париже показывали звуковые фильмы Бернара и легендарного актера Коклина. Четыре года спустя студия «Любин» выпустила фильм «Смелое ограбление банка», в приложение к которому давались две пластинки и фонограф. Компании «Кронофон», «Фотофон» и «Синефон» последовали примеру «Любин» и устанавливали за экраном граммофон. Но синхронное звуковое сопровождение оставалось несовершенным; проекционный аппарат по-прежнему приводился в действие вручную. Вскоре появились «Камерофон», «Синкроскоп» и «Театрофон», а также «Актолог» и «Хумановокс» (актеры стояли за экраном и читали текст).

В 1903 году семья Уорнеров из Новой Англии (один из сыновей, Сэм, работал в компании «Хейл Туре»), объединили свои сбережения, заложили лошадь, купили подержанный проекционный фонарь и стали показывать «Большое ограбление поезда» в палатке на собственном дворе. К 1910 году четыре брата — Сэм, Гарри, Альберт и Джек — занялись производством короткометражных фильмов, а в 1916 году сняли большую антинемецкую картину «Мои четыре года в Германии». В течение многих лет Джек и Сэм проникали в кинотеатры через черный ход, чтобы не попасться на глаза билетеру. Когда в 1923 году братья приобрели «Витограф», они задумали масштабную рекламную кампанию и решили задействовать радио. В 1925 году радиостанция «Уорнер Бразерс», собранная на основе старого оборудования, заработала на волнах Западного побережья. Чтобы не платить другим исполнителям, Джек сам пел песни в эфире.

Один из инженеров рассказал Сэму об экспериментальном фильме, увиденном им в Нью-Йорке. При демонстрации картины

использовались два синхронно работающих мотора, один из которых двигал пленку через проектор, а другой вращал восковой диск, благодаря чему звучала музыка. Инженер даже слышал стук пуговиц, когда пианист снимал перчатки.

Сэм поспешил в Нью-Йорк, где техники компании «Белл Телефон» показали ему фильм с оркестровым аккомпанементом. Услышав звук духовых и струнных инструментов, Сэм прошел за экран, ожидая обнаружить там целый оркестр, но ничего не увидел.

Так у братьев появилась грандиозная мечта. «Уорнер Бразерс» была бедной студией, ведущей свои дела в тени других гигантов. Для того чтобы исправить положение, Сэм и Джек решили демонстрировать фильмы, сопровождающиеся записанной музыкой. Если бы в скромных кинотеатрах «Уорнер Бразерс» показывали звуковое кино, братья смогли бы найти своих зрителей на этом новом рынке. «Но мы добьемся подлинной победы тогда, когда научим говорить актеров», — вдохновенно говорил Сэм. — «Кто, черт возьми, захочет слушать актеров?» — недоумевал Гарри.

Через несколько месяцев, потратив семьсот тысяч долларов, компания выпустила сенсационную картину «Дон-Жуан» (1926) с Джонни Барримором и Мэри Астор в главных ролях. Верные законам жанра, артисты в фильме хранили молчание. Но проигрывающее устройство «Витафон» добавило звуковые эффекты и музыку. Когда погас свет и проектор заработал, стало слышно, как кто-то прочистил горло. Затем на экране появился Уилл Хейс, официальный голливудский цензор, обратившийся к зрителям со словами приветствия. Реакция публики была такой же, как у первых зрителей немого кино при виде поезда или волны: люди по-детски удивлялись; всем казалось, что происходит нечто нереальное. «Мы услышали не какое-то невнятное бормотание, — восторженно писала «Нью-Йорк Таймс». — Нет, это, несомненно, был голос Хейса». Замолчав, Хейс еще некоторое время оставался на экране. Зрители аплодировали. Затем им преподнесли неожиданный сюрприз: выждав пару минут, Хейс церемонно поклонился, будто услышал их аплодисменты.

«Дон-Жуан» шел в Нью-Йорке больше семи месяцев. Таким успехом он частично обязан небольшому эстрадному шоу и короткометражным лентам, которые показывались перед сеансом. В то время все полагали, что если у звукового кино и есть будущее, то оно за песнями и звуковыми эффектами. Публика проявляла сдержанное любопытство. Позднее критик Уолтер Керр писал: «Мы просто смотрели эти короткометражные фильмы с

музыкой в ожидании какой-нибудь серьезной немой ленты вроде «Последней команды» фон Штернберга или «Парохода Билла-младшего» Китона».

Владельцы киностудий осторожно относились к этому нововведению, которое казалось им ненужным. Слишком многое ставилось на карту: в 1928 году средняя стоимость любой из американских киностудий (они поставляли более восьмидесяти процентов фильмов на мировой рынок) равнялась примерно шестидесяти пяти миллионам долларов. В киноиндустрии работало огромное количество людей: семьдесят пять тысяч человек в производстве, более ста тысяч в съемочном процессе и столько же в тиражировании и прокате. Восемнадцать тысяч артистов снимались в эпизодах, и шестнадцать с половиной тысяч значились в официальном актерском списке. Особое внимание уделялось доходам из-за рубежа, которые составляли сорок процентов всех прибылей. Эти цифры заметно сократились бы, если бы звук ограничил привлекательность кино в глазах зрителей. Наконец, для показа звуковых фильмов пришлось бы переоборудовать все кинотеатры в мире. Студия «Фокс» считала появление звука в кино дурным тоном.

«Подождите минуту, — восклицал Эл Джолсон, — вы ведь еще ничего не слышали!». В 1927 году «Уорнер Бразерс» доверила ему главную роль в фильме «Певец джаза», где было несколько звуковых сцен и пара зажигательных песен. Когда герой Джолсона опустился на колени и с экрана запел песню «Мамми», для кино началась новая эпоха.

Дело было не в том, что говорил Джолсон, а в том, как он говорил это. В одной сцене он обещает своей матери: «Дорогая мама, если я добьюсь успеха в этом шоу, мы навсегда уедем отсюда. Ода, уедем. Мы переедем в Бронкс. Там много зеленой травы, мама. Много людей, которых ты знаешь. Там живут Гинсберги, Гуттенберги и Голдберги. О, там хватает Бергов (эта шутка являлась импровизацией). Я куплю тебе красивое черное шелковое платье. Миссис Фридман, жена мясника, умрет от зависти». Героиня Юджин Бессерер отвечает ему, но ее нежные слова плохо слышны; единственный микрофон повернут к Джолсону. Но она играет естественно и убедительно. Диалоги, занимающие примерно треть картины, к финалу становятся довольно натянутыми; чувствуется, что актеры смущались, работая с микрофонами. Но, по словам критика Джеймса Агейта, неотрепетированный обмен фразами рождал эффект подслушанного разговора. Звук доказал, что он может стать новым рычагом в развитии искусства кино.

В декабре 1927 года премьера «Певца джаза» состоялась в Лос-Анджелесе. После его просмотра в зале на мгновение повисла мертвая тишина, а затем зрители разразились аплодисментами. Френсис Голдвин, жена Сэма, полагала, что эта премьера стала «наиболее важным событием в истории культуры с того времени, когда Мартин Лютер прибил дощечки со своими тезисами на дверь церкви». Когда зажегся свет, она посмотрела на зрителей. Они улыбались, но в их глазах прятался страх. В фойе слышались болтовня и смех, но Френсис не сомневалась, что все эти люди сразу же замолкали, едва садились в свои автомобили.

После просмотра «Певца джаза» многие деятели кино перешли от неуверенности к полному отрицанию новых тенденций. Пикфорд, например, настаивала, что появление звука в кино — не что иное, как декадентская причуда. «Это все равно, что красить губы Венере Милосской», — говорила она. Гриффит уверенно заявлял, что «кино с говорящими актерами невозможно. В конце столетия все дискуссии об этом так называемом «звуковом» кино прекратятся». В этих высказываниях ощущалась ложная бравада, поскольку «Певец джаза», несомненно, обозначил закат немого кино. Стремление к звуку послужило причиной финансовой паники, уничтожившей репутации, жизни и искусство. Сносились Студии, оборудование выбрасывалось на свалку, сжигались фильмы, обрывались карьеры. Страх охватил Голливуд, и к 1930 году немое кино умерло.

Мэри посетила одну из студий в день, «когда они прослушивали голос Уоллеса Бири. Все это происходило в экспериментальной звуковой студии. Бири вошел туда в девять утра, а около часа дня дверь открылась, и какой-то парень прокричал: «У Уолли Бири все в порядке с голосом!» Другими словами, владельцам студии понравились голос Бири и его манера говорить. Они словно забыли, что одним из самых удачных моментов «Певца джаза» являлась сцена, когда Джолсон импровизирует. Они не поняли смысла рекламного объявления «Витафон»: «Картины, которые разговаривают, как живые люди!». Шел интенсивный поиск актеров, которые могли говорить формальным, выверенным, чуждым обыденной жизни языком. Такие фильмы, как «Пение под дождем» или пьеса Кауфмана и Харта «Раз в жизни», зло подшучивают над актерами немого кино, которые так и не смогли приспособиться к новым требованиям. В «Пении под дождем» содержится ясный намек на то, что звуковое кино выявило их всех как бездарей. Это неверно. Все они были настоящими артистами, но мастерами другого, отвергнутого жанра.

«Да им просто рубят головы!» — возмущалась Френсис

Марион, наблюдавшая за тем, как управляющие «МГМ» решали судьбы звезд. Выяснилось, что у Айлина Прингла «чересчур женский голос», у Рэмона Новаро — «ужасный южный акцент», а несчастная наркоманка Алма Рубенс — «больной человек, и этим все сказано».

Смех в данном случае подобен поцелую смерти, и на первых звуковых фильмах зрители часто смеялись.

Большинство диалогов оказывались пустыми и неестественными. «О, прекрасная дева, мои руки хотят обнять тебя», — подобный текст не годился даже для титров. Когда в 1929 году Джон Джильберт произнес эти слова на экране, это оказало гнетущее впечатление на зрителей. Его фильм «Чудовищная ночь» поставил под сомнение будущую карьеру актера. Разумеется, это испугало Джона Джильберта, который каждый день являлся в студию, «как загнанный олень». Из-за плохой записи его голос звучал елейно и бескровно. Большинство голосов отвергалось. Фактически, за исключением Греты Гарбо, мало кто из великих актеров перешел из немого кино в звуковое безболезненно.

Даже молодые артисты, только что пришедшие в киноиндустрию, нередко находили, что в звуковом кино они часто выглядят и говорят нелепо. Режиссеры пытались оперативно изменить сами основы грамматики кино, и результаты получались не слишком внятными. Диалоги, например, обязательно снимались крупным планом; в кадре находилось по два-три человека, и режиссеры опасались, что зрители не поймут, кто именно говорит. Актеры на заднем плане передвигались намеренно медленно, чтобы не отвлекать внимание от главного действия.

В киноиндустрии царил страшный переполох. Подобно тому, как Цукор в свое время рассчитывал, что расцвету немого кино послужит Бродвей, продюсеры звукового кино устремились в театры на поиски талантов. Для создания диалогов нанимались драматурги, но они не справлялись со своей задачей, сочиняя бесконечные разговоры, как будто писали не для фильма, а для сценической постановки. В звуковое кино пришли артисты с театральным прошлым. Они говорили, четко следя за дикцией, и выдерживали длинные паузы, чтобы дать зрителям возможность переварить все услышанное. «Прокати его», — говорит гангстер в «Огнях Нью-Йорка», первом полнометражном звуковом фильме 1928 года «О-о-о», — кивает его приятель, а другой качает головой. Сегодня все это кажется смешным, но фильм пользовался огромным успехом, и выражение «прокати его» вошло в повседневную жизнь.

Стрекочущая камера с ее постукиванием и щелчками исчезла в звуконепроницаемой кабине вместе с оператором и его ассистентом. Эта огромная махина передвигалась очень медленно или стояла на месте. В результате многие новые фильмы напоминали статичные картины догриффитовской эпохи. Казалось, движение в кино замерло.

Вместо старых студий строились новые павильоны из кирпича и цемента. Вокруг некоторых из них выкапывались рвы, наполненные водой, что предохраняло съемочную площадку от вибраций. Теперь актеры работали в полной тишине. Музыканты больше не играли во время съемок. Режиссеры не делали артистам замечаний и не хвалили их, напряженно сидя в креслах. Актеры отказались от украшений и смазывали волосы маслом, чтобы бороться со статикой. Они передвигались по площадке, будто ходили по яичной скорлупе. Микрофоны, словно мины, были спрятаны по всей площадке, иногда за книгой или за телефоном. Актеры в панике поглядывали на них, когда, согласно сценарию, следовало изобразить плач или смех.

«После каждой драматической сцены мы прослушивали запись, — писала актриса Бесси Лав. — Если звукоинженер говорил, что слишком много фона, то площадку очищали от штор, мебели и ковров — оставались только голые стены. Затем приходили плотники, которые заново приколачивали полы. Менялось все: перевешивались шторы, расстилались более толстые ковры. Потом мы снова репетировали, снова прослушивали запись, и опять инженер говорил, что что-то не так». Спонтанность актерской игры в немом кино умерла. Напряженная атмосфера нагнеталась еще больше, когда сцену снимали двумя камерами. Сегодня на съемках фильма используется несколько камер для того, чтобы, к примеру, запечатлеть взрыв здания. Во времена рассвета звукового кино те же старания прилагались для получения хорошего звука. Артисты, окруженные камерами, чувствовали себя не в своей тарелке.

29 марта 1928 года президент «Додж Моторс» принимал в Детройте представителей крупных радиовещательных компаний. Там кто-то предложил артистам «Юнайтед Артисте» выступить на радио, чтобы зрители затем нормально воспринимали их голоса в фильмах. Передача должна была транслироваться не в каждом доме, а в специально оборудованных кинотеатрах. За час до эфира со стороны океана начали надвигаться штормовые тучи, и все, кто находился в переоборудованном под радиостанцию бунгало Мэри, сильно перенервничали.

После приветственной речи спонсора слово взял Фэрбенкс,

представивший всех остальных: Пикфорд, Чаплина, Гриффита, Свенсон, Талмадж и двух новых членов «Юнайтед Артисте», экзальтированную Долорес Дель Рио и Джона Барримора. Каждый из них произнес небольшую тщательно подготовленную речь, соответствующую их имиджу в немом кино. Фэрбенкс говорил о том, что нужно всегда оставаться молодым в душе. Обожавший женщин Гриффит говорил об идеальной любви. Свенсон, чей экранный шарм вдохновил многих на то, чтобы бросить все и отправиться в Голливуд, не советовала делать этого. Чаплин рассказывал анекдоты на диалекте кокни. Барримор произнес монолог из «Гамлета», Дель Рио спела песню, а Талмадж сказала несколько слов о моде. Пикфорд вела задушевный женский разговор.

Реакция на эту программу ужаснула их. Газетчики, которых не пустили в бунгало, слушали выступление из спортзала Фэрбенкса. Обидевшись на организаторов шоу, впоследствии они поставили под сомнение подлинность передачи, намекнув, что Талмадж и Дель Рио заменили дублерши. Буря испортила качество трансляции в Новой Англии, и помехи действовали слушателям на нервы. «Вэрайети» нашел передачу пресной, а речи затянутыми, бессодержательными и неинтересными. «Балтимор» писал, что не стоило посвящать общество в закулисную жизнь Голливуда, и вообще считал ошибкой выступление в эфире артистов, чей талант сформировался в немом кино.

Если Пикфорд и чувствовала себя уязвленной, то скрывала это. «Я ни на минуту не сомневалась в своем голосе, — настаивала она. — В конце концов, у меня был большой опыт игры на сцене». Ее первым звуковым фильмом стала «Кокетка» (1929).

На Бродвее «Кокетку» поставил Джед Харрис, который, по словам Мосс Харт, «неожиданно появился на театральной сцене в начале двадцатых». «Кокетка» пользовалась большим успехом, хотя журнал «Театральные новости» упрекал пьесу в том, что она «вызывает слезы у зрителя только лишь из желания помучить его, без всякой необходимости и логики».

В постановке Харриса Норму, богатую легкомысленную красавицу с Юга, влюбленную в бедняка, играла Хеллен Хейс. Отец героини, полагая, что дочь погибла, убивает ее возлюбленного. Занавес опускается, когда Норма, обнаружив, что она беременна, стреляется из пистолета. Благодаря таким ролям Хейс, игравшая в «Поллианне» на бродвейских гастролях в 1917 году, завоевала себе достойную репутацию.

Именно о такой роли мечтала Пикфорд, хотя в последнюю минуту она вычеркнула из сценария беременность и даже самоубийство Нормы. Вместо этого с собой кончает ее отец. Мэри понимала, что зрители будут ждать от диалогов передачи сути взаимоотношений отца и дочери, сложившихся за двадцать лет. И она пыталась передать все это, растягивая слова, издавая стоны, надувая губы, вскрикивая или переходя на лепет. Я знаю толк в искусстве интонации, как бы говорила она зрителям. Послушайте, как я говорю. Но ее вымученная речь гасила искры вдохновения. Пикфорд, да и все ее коллеги, еще не достигли совершенства игры в звуковом кино. Она ошибочно считала, что все это похоже на сценическую технику, и выбрала себе образцом для подражания Норму, которую увидела в театре.

На съемочной площадке царило мрачное настроение. Когда звукоинженер «Юнайтед Артисте», Говард Кэмбел, послушал пробную запись, он забраковал ее и уничтожил. К несчастью, Пикфорд изъявила желание посмотреть пленку и прослушать звук. «Когда Мэри вошла в проекционную, — вспоминал один техник, — и ей сказали, что нет ни звука, ни изображения, Кэмбел выглядел как человек, которому только что вонзили в сердце кинжал. Он едва не упал». За этим не последовало ни сцен, ни ссор. Кэмбела заменили другим инженером, а к пожарному выходу подогнали автомобиль, чтобы он мог потихоньку погрузить свои вещи.

Работу над «Кокеткой» возглавил оператор Чарльз Рошер, снимавший все фильмы с Пикфорд, начиная с картины «Как ты могла, Джин?» (1918). Они с Мэри прекрасно понимали друг друга. «Ни один оператор не уделял такого внимания лицу актрисы, сколько он уделял моему лицу, — писала Пикфорд позднее. — Временами мне казалось, что Чарльз являлся настоящим владельцем моего лица, а я только носила его». С годами техника Рошера становилась все более утонченной. В «Маленькой Анни Руней» тридцатитрехлетняя звезда выглядит на двадцать. Когда смотришь «Мою лучшую девушку», она кажется еще моложе. Эти эффекты достигались при помощи чувствительной немой камеры. Но в звуковом кино добавочное стекло замутняло линзы. А от Пикфорд, которой исполнилось тридцать семь, требовалось выглядеть молодой и свежей.

Однажды, во время очень трагической сцены, где героиня плакала, Рошер выключил камеру. Изнеможенная Пикфорд никак не могла сосредоточиться, ее всю трясло. «В чем дело? — спросила она. — У тебя кончилась пленка?» — «Нет, — ответил Рошер, — на твое лицо упала тень, и мне это не понравилось».

Мэри потеряла терпение, крикнув, что в трагической сцене

это не имеет значения. Она вспоминала, что на Рошера этот аргумент не произвел никакого впечатления. Он предложил переснять сцену сначала. «Боюсь, что я не смогу снова настроиться на нужное настроение», — сказала Пикфорд и демонстративно покинула площадку. Рошер тоже вышел, хлопнув дверью. На следующий день Мэри прислала ему уведомление об увольнении. Она написала ему, что трагедия уродлива сама по себе, и героиня не должна выглядеть как девушка на коробке леденцов или на поздравительной открытке ко дню святого Валентина. В то же время она чувствовала себя виноватой. «У меня не хватало мужества встречаться с ним», — признавалась Пикфорд в одном интервью. Этот эпизод упомянут даже в ее автобиографии: «Все знали, что я права. Тень там или не тень, но ему не следовало выключать камеру». Казалось, что в душе Мэри сожалела, что уволила Рошера.

Премьера «Кокетки» состоялась 12 апреля 1929 года в нью-йоркском кинотеатре «Риалто». Когда фильм начался, неожиданно перегорели предохранители, и пропал звук. Ленту перемотали, и показ возобновился, но теперь появился какой-то лишний фон. В конце концов техники все исправили.

Тогда фильм хорошо приняли, о чем свидетельствуют теплые отзывы. В самом деле, для тех времен «Кокетка» была вполне приличной картиной, но современные зрители могут предположить, что всех артистов только-только воскресили из мертвых. Это стало результатом медленного темпа, малоподвижной камеры и дребезжащего звука.

Так или иначе, «Кокетка» принесла один миллион четыреста тысяч долларов чистой прибыли, а 3 апреля 1930 года Мэри получила награду Академии (премии «Оскар» тогда еще не существовало). Возможно, Мэри убедила себя, что получила награду именно за «Кокетку». Но, скорее всего, она получила ее за заслуги в кинематографе и за вклад в создание Академии. Пикфорд пригласила всех членов Академии к себе на чай в Пикфэр.

Поначалу Фэрбенкс с энтузиазмом отнесся к звуковому кино. «Железная маска» (1929) была немой кинокартиной, но в прологе он читал поэму так прочувствованно, что перегорела звуковая лампа. В этом фильме Фэрбенкс прекрасно играет пожилого д'Артаньяна. Он плачет, по-отечески относится к молодому королю и умирает.

Фэрбенкс слишком поздно научился играть роль отца в жизни. «Я нехотя признавал в нем отца», — писал Дуглас Фэрбенкс-младший, верно отметивший, что «его проблема

состояла в том, что он построил себе карьеру на образе всегда юного бойскаута». Этот неутомимый спортсмен был вечным мальчиком, романтическим рыцарем, способным заботиться только о даме своего сердца. Фэрбенкс редко виделся с сыном, и о его дне рождения актеру напоминали друзья. Месяцами он для него словно не существовал.

Забывая сына, Фэрбенкс забывал Бет, но она была счастлива со своим мужем, звездой музыкально-комичного шоу Джеком Уайтнингом. Она воспитывала Дугласа в духе уважения к Мэри, «этой великой и чуткой женщине». Фэрбенкса-старшего она тоже считала великолепным человеком и искренне недоумевала, почему он пренебрегает сыном. Мэри и братья Фэрбенкса тоже напоминали ему о юном Дугласе. «У тебя растет замечательный парень, — сурово говорил Роберт, — и тебе пора понять это».

Старший брат Фэрбенкса, Джон, умер в 1927 году. Самый младший в семье, Дуглас, которому тогда исполнилось сорок четыре, был потрясен; в детстве Джон заменял ему отца. Его новый фильм, «Гаучо» (1927), оказался необыкновенно мрачным и созерцательным. Именно тогда Фэрбенкс потянулся к сыну, который почувствовал, что в стене, отделявшей его от отца, появилась небольшая брешь. К тому времени Фэрбенксу-младшему стукнуло семнадцать, он обогнал отца по росту и играл в кино с 1923 года (впервые он снялся в фильме «Стивен уходит»). Когда умер Джон, он готовился сыграть брата-алкоголика героини Греты Гарбо в фильме «Влюбляющаяся женщина» (1928). «Теперь отец не мог отделаться от меня или спрятать меня где-нибудь», — вспоминал Фэрбенкс-младший. Между ними установилась связь, по мнению кузины Летиции, скорее братская, нежели отеческая. Фэрбенкс называл сына Джей Ар, а тот называл отца Пит. Их отношения ненадолго охладились в 1929 году, когда девятнадцатилетний Джей Ар женился на Джоан Кроуфорд, которая была старше его на шесть лет. Вероятно, Мэри тоже не одобряла этот брак, и Кроуфорд, стремившаяся подняться вверх по социальной лестнице, чувствовала это. Когда она впервые приехала в Пикфэр, ее охватил страх. Ей казалось, что она должна первым делом припасть к стопам Мэри. Но первая встреча прошла хорошо. Когда Фэрбенксу-младшему исполнилось двадцать два года, он с радостью понял, что отец считает его своим другом, доверенным лицом и членом своей команды. Правда, он с долей удивления замечает: «Из нас двоих я был более ответственным, даже более зрелым».

Пикфорд тоже заметила перемену в Фэрбенксе. Теперь его двигало вперед чувство страха, а не радости жизни. «Случались

моменты, когда ничто не могло дать ему удовлетворения», — писала Мэри. Фэрбенкс был общительным человеком. Он родился, чтобы стать знаменитым, родился для кино. Но возможно, он, как и другие люди, чувствовал, что вкусы его зрителей меняются. В течение пятнадцати лет публика видела в Фэрбенксе образ современного человека. Все эти годы Фэрбенкс процветал и не имел склонности к самоанализу. Он смотрел в глаза зрителей и видел в них восхищение. Но со временем его начал преследовать какой-то необъяснимый страх.

Еще в 1925 году Мэри почувствовала, что муж постепенно удаляется от нее. Возможно, именно поэтому ее вдруг начали чрезвычайно занимать семейные дела.

Смиты по-разному относились к алкоголю. Иногда он позволялся, иногда — нет. Согласно легенде, порой Мэри под благовидным предлогом покидала Пикфэр и ехала к Шарлотте, чтобы выпить с ней вина. Во времена сухого закона в подвале дома Шарлотты хранились большие запасы спиртного; говорили, что она запирала погреб, чтобы не пускать туда сына. Она нередко пила одна, о чем, возможно, знали Лотти и Джек. Похоже, Шарлотта побаивалась, что Мэри станет осуждать ее. Гвин вспоминала, что, когда она жила у Шарлотты, ее нередко заставляли сидеть на крыльце и следить, не появится ли автомобиль Мэри. Она должна была крикнуть, чтобы Шарлотта успела убрать бутылки.

Джеку прощалось его пьянство, потому что он умел пить элегантно. Он любил пропустить стакан-другой в компании высокопоставленных голливудских алкоголиков. В то же время мало кого интересовало, пьет ли Лотти и с кем она водится. Лотти пила со своими прихлебателями.

9 ноября 1928 года газеты сообщили о том, что Лотти похитили, избили и ограбили во время поездки по голливудским холмам. За год до этого она развелась с Алланом Форрестом и теперь жила с актером Джеком Догерти из компании «Парамаунт». Лотти и Догерти возвращались в автомобиле из джаз-клуба «Апекс», но мотор неожиданно заглох. Внезапно из темноты появились четыре человека. Они избили Догерти, который потерял сознание, и увезли Лотти. Она отчаянно кричала, когда с нее срывали драгоценности. «Я была в отчаянии, — вспоминала она. — Вдруг один из них заговорил по-испански. Тогда я закричала по-испански: «Божья матерь, помоги мне!» Результат оказался поразительным. В бандите заговорила совесть, и он отвез Лотти назад к Догерти, который, пошатываясь, брел по дороге. Интересно, что ни Лотти, ни Догерти не смогли

показать место, где на них напали.

Через семь недель, накануне Рождества, у нее дома случилась драка. Догерти напал на одного гостя, заподозрив в нем соперника (впоследствии полиция выяснила, что этот человек развлекался с ним в клубе «Апекс» и «едва не откусил ему палец»). Потасовка продолжалась, когда какой-то неизвестный человек, появившийся у дома, начал избивать и душить Лотти. Он ранил ее. Площадка и веранда у дома были залиты кровью.

В 1929 году Лотти снова выходит замуж, но, к счастью, не за Догерти, а за Рассела О. Гилларда, гробовщика из Максегона, штат Мичиган, любившего возить в своем катафалке контрабандное спиртное. Получая свидетельство о браке, невеста назвалась Лоттой Рупп и заверила, что это ее второе замужество. Но начальник брачной конторы сверился с записями в журнале. «Кто вам сказал, что Лотта Рупп это Лотти Пикфорд?» — фыркнула Лотти. Чиновник заметил, что в журнале стоят идентичные имена. «Это просто дурацкое совпадение, — сказала Лотти. — Я передумала, порвите это заявление». Они с Гиллардом, переругиваясь, вышли на улицу, и Лотти уехала с криком «Пусть так и будет!» Но вскоре поссорившиеся любовники помирились.

Долгое время Пикфорд удавалось контролировать себя, хотя ее тяга к спиртному росла. В 1934 году Маргарет Кейс Гарриман доброжелательно отзывается о ней как об умеренно пьющей женщине: «В компании она выпивает пару коктейлей и иногда ведет себя довольно забавно; у нее меняется настроение, и она вдруг начинает возмущаться кем-то или чем-то». На самом деле Гарриман смотрела на вещи слишком радужно. «Если в те дни вы встречали Мэри Пикфорд до обеда, — говорил один из адвокатов Мэри, Пол О'Брайн, — вы общались с красивой, умной, здравомыслящей женщиной, которой она была в течение многих лет». Но к полудню организм Мэри требовал алкоголя. После обеда в Пикфэре она обычно на некоторое время запиралась в ванной и выходила оттуда с помятым лицом и запахом спиртного.

«Однажды, — вспоминал режиссер Эдди Сазерленд, — мы с Джеком ушли в загул, и у нас кончилась выпивка. Джек сказал, чтобы я ни о чем не беспокоился, и мы поехали в Пикфэр. Мэри не было дома, но Джек без стука вошел через парадный ход и потащил меня наверх в ее ванную комнату. «Джин или виски?» — спросил он. Мы сели, я на край ванной, а он — на шкафчик, и прикончили две бутылки. Я забеспокоился о Мэри. Я знал, что такое искать заначку и не находить ее. Но Джек сказал, что все в порядке, и что ей пришлют еще спиртного».

Возможно, проблемы Мэри с алкоголем усугубила смерть

Шарлотты. Кроме того, она понимала, что звуковое кино выбило ее, как и Фэрбенкса, из основной звездной обоймы. Голливуд всегда отличался жестокостью по отношению к бывшим, и это хорошо иллюстрирует пример Флоренс Лоуренс. В 1915 году она чудом спаслась из горящей студии, но вернулась в дом, чтобы помочь друзьям. В результате она получила травмы и некоторое время была парализована. Хотя вскоре Лоуренс поправилась, ее карьера рухнула. «Очень трудно, — говорила она в 1924 году, — смириться с тем, что тебя забывают в индустрии, в развитие которой ты внесла весомый вклад». Когда актриса попыталась сделать карьеру в звуковом кино, ее безжалостно отвергли. Она пробовала заниматься журналистикой, делая интервью со звездами. В 1930 году Лоуренс, наконец, удалось подписать контракт с одной кинокомпанией. В 1938-м она покончила с собой.

Теперь, чтобы обеспечить себе творческую страховку, Фэрбенкс и Пикфорд решили сниматься вместе. Слухи об этой затее ходили уже давно; они даже пытались выкупить у Уильяма Рэндолфа Хёрста права на фильм «Когда рыцари были на вершине славы». Потом их заинтересовал еще один сценарий про крестовый поход детей: Мэри должна была вести за собой мальчишек, а Фэрбенкс собирался сыграть взрослого рыцаря. Но звук оставался очень щекотливой и непредсказуемой вещью, и они, чтобы свести риск к минимуму, остановили свой выбор на «Укрощении строптивой», где никто не осмелился бы критиковать шекспировский текст. В 1929 году картина вышла на экраны. «Укрощение строптивой» оказался отличным для того времени фильмом. Но Мэри возненавидела эту ленту еще до того, как она вышла на экраны.

В фильме есть несколько запоминающихся кадров, когда героиня швыряется стульями, книгами и фарфоровой посудой. Позднее Эдвард Стотсенберг говорил, что на съемочной площадке Мэри давала выход своему гневу, накопившемуся в ней. В этих эпизодах героиня Пикфорд действительно пышет гневом, но в ее игре чувствуется боль, которую она сама пока не может понять.

Мэри осталась недовольна своей игрой. Она наняла репетитора по дикции, Констанс Коллиер, имевшую классическое образование. Фэрбенкс и Мэри хотели снимать пышные сцены, но режиссеру не нравился такой подход. «Нам не нужна театральная драма», — говорил Сэм Тейлор. Вместо этого он требовал «типичные трюки Пикфорд». Мэри согласилась, но почти все ее гэги не удались, так как она больше не верила в них. Героини Пикфорд в немом кино были злыми и забавными; шекспировская Кейт получилась просто злой.

Мэри обладала нормальным, хотя и несколько слабым голосом, но сама манера ее игры не соответствовала новым стандартам. Она декламировала поэтический текст, в то время как ее муж просто произносил его. Мэри с завистью отмечала, что у него это получается прекрасно. Петруччио — это своего рода клоун, и Фэрбенкс чувствовал, как надо играть уверенного в себе мужчину, способного, например, надеть себе на голову сапог. Он произносил свой текст легко и с юмором. Мэри чувствовала себя свободно только в сценах, где ей не требовалось говорить. Лучше всего она играет в эпизоде, когда Кейт приходит домой после грозы. Дрожа от холода, она медленно снимает свой мокрый плащ, затем с удрученным видом садится на стул. Она выглядит потерянной и ошарашенной. Затем, по мере того как она приходит в себя, в ней закипает злость. Она размышляет о том, кто заставил ее чувствовать себя так ужасно: Дуглас Фэрбенкс в жизни и на экране.

На съемках Мэри находила его невыносимым. Она настаивала, что он не знает своего текста. В мемуарах Мэри писала, что им приходилось снимать дубль за дублем, так как Фэрбенкс читал свои слова с грифельной доски. Однако кинематографист Карл Струе говорил, что Фэрбенкс лишь изредка прибегал к шпаргалкам. Когда Пикфорд, недовольная своей работой, спрашивала: «Ты не против, если мы снимем этот эпизод еще раз?» — Фэрбенкс отказывался.

Она скрывала свою боль. В конце концов, за ней «наблюдали десятки глаз». Но ускоренные сроки съемок — фильм сняли за шесть недель — предполагали нормальную атмосферу на площадке. Съемочная группа была знакома со стилем Фэрбенкса, с его любовью к неожиданным перерывам и ко всякого рода шуткам. Во время съемок картины он использовал даже свой знаменитый «электрический стул». Мэри тоже знала все эти розыгрыши, но «новый странный Фэрбенкс» веселился как-то не так. Фэрбенкс, согласно мемуарам Пикфорд, постоянно дразнил ее, почти так же, как Петруччио дразнил Кейт, но «без всякого юмора». Напряжение, исходившее от нее, передавалось окружающим. Планы сыграть с Фэрбенксом в «Цезаре и Клеопатре» не состоялись. Джордж Бернард Шоу предоставлял права на свои пьесы лишь при условии, что ни одна строка в диалогах не будет изменена. «В итоге, — говорила Мэри, — получился бы фильм, который шел бы несколько недель». Кроме того, Фэрбенксу наскучило сидеть в Калифорнии.

После окончания работы над «Укрощением строптивой» супруги совершили кругосветное путешествие. Первоначально

они собирались навестить Г вин в Лозанне, где она училась в частной школе. Но Фэрбенксу хотелось чего-то более экзотического, и он настоял на поездке в Афины, где их появление произвело фурор. Несколько портовых грузчиков атаковали их автомобиль, требуя, чтобы гости оставили свои автографы у них на ушах (впоследствии они хотели сделать на них татуировки). Пятитысячная толпа скандировала: «Хола! Мария!» «Это стимулирует тщеславие, — признавалась Пикфорд, — но мы с Фэрбенксом давно поняли, что овации предназначаются не людям, а образам». А образ Маленькой Мэри уже потерял прежнее обаяние.

В Египте они ездили верхом на верблюдах, плавали по Нилу и взбирались на пирамиды. В Шанхае они лакомились китайскими блюдами из голов дроздов. Позднее она плакала, вспоминая Кобе, Осаку и Киото, где японки целовали ей ноги. В Токио толпа из десяти тысяч человек едва не раздавила Мэри. Опасаясь за ее жизнь, Фэрбенкс вскочил на плечи своего тренера Чака Льюиса, залез в окно и втащил за собой жену. Они пили чай с императором Хирохито, играли в гольф с его племянником, студентом Кембриджа, и получили в подарок множество гобеленов, а также изделий из нефрита и слоновой кости. Затем они отбыли на Гавайи и оттуда в Сан-Франциско.

В этом путешествии Фэрбенкс вел себя именно так, как его герои в кино. Он сливался с толпой и изучал обычаи аборигенов. Но его жене надоело менять маски. Она старалась не выходить из гостиничного номера, где пила слабый чай с крекерами, а возможно, и кое-что покрепче.

Это было их последнее звездное турне, последний праздник невинности кино. В Америке начинался расцвет звукового кино. В 1934 году Пикфорд заметила, что «утонченная простота должна достигаться в результате сложных процессов». Следовательно, «было бы логично, если бы немое кино пришло на смену звуковому, а не наоборот». Но в 1930 году произошел перелом; только Чаплин все еще пытался снимать немые фильмы. Публика начала забывать Мэри.

Пикфорд решила всерьез взяться за работу и приступила к съемкам фильма «Навсегда ваш». Просмотрев первые отснятые кадры, она пришла в отчаяние.

«Сам дух творческого процесса был утерян», — говорила Мэри в интервью журналу «Фотоплей». Вдобавок ко всему режиссером картины стал Маршалл Нейлан, не раз подводивший Пикфорд на съемках «Дороти Вернон». Он обманывал своих продюсеров и транжирил их деньги. Мэри знала, что Нейлан часто напивался и мог неделями не появляться в студии. В

течение многих лет такое поведение сходило ему с рук. Но в период жесткого становления звукового кино продюсеры перестали смотреть на проделки Нейлана сквозь пальцы. Когда Мэри пригласила его снимать «Навсегда ваш», он перебивался с хлеба на воду и едва сводил концы с концами, зарабатывая на жизнь случайной халтурой.

Два алкоголика на съемочной площадке — это слишком много. Нет ничего удивительного в том, что они ссорились. По слухам, Нейлан оскорблял Пикфорд. Когда Мэри посмотрела отснятые кадры, она назвала их самыми бездарными из всего, что когда-либо видела. Вместо того чтобы продолжать снимать картину, она пошла на убытки в триста тысяч долларов и сожгла негативы. Причины последней ссоры до сих пор неизвестны, хотя Пол О'Брайн объяснял конфликт тем, что у алкоголиков слишком часто меняется настроение. Работающие с ними люди просто не знают, чего от них ждать; нет никакой стабильности, никакой определенности. Когда они выходят из себя, то любой грандиозный проект — фильм или брак — катится к черту.

К 1930 году кинопромышленность начала оправляться от удара, который нанесла ей депрессия. Придя в себя от шока, вызванного внедрением звукового кино, пять студий — «Феймес Артисте — Ласки» (сегодня она называется «Парамаунт»), «МГМ», «Уорнер Бразерс» и «РКО» — заняли главенствующее положение в индустрии. В тени «Большой Пятерки», имевшей обширные прокатные сети, работали еще три крупные компании, «Юнивёрсал», «Каламбия Пикчерс» и «Юнайтед Артисте». После того как звук перестал восприниматься как сенсация, посещаемость кинотеатров резко упала с восьмидесяти миллионов в 1930 году до пятидесяти в 1932-м. Стоимость создания фильмов в связи с появлением звука удвоилась, а доход от проката за рубежом уменьшился. Конкурентная борьба между компаниями обострилась.

Первое время доходы пионеров звукового кино братьев Уорнер стремительно росли. В 1929 году компания сделала семнадцать миллионов долларов. Но вскоре удача изменила им, и в 1931 году братья потеряли восемь миллионов долларов. Спустя год «Парамаунт» влезла в долги и обанкротилась. «РКО» существовала на дотациях, а «МГМ» держалась, получая весьма скромный доход — миллион долларов в год. «Каламбия» оставалась на плаву. «Юнивёрсал» обанкротилась. Но «Юнайтед Артисте» удалось избежать краха.

В 1931 году молодой Уолт Дисней подписал с «Юнайтед Артисте» контракт на распространение фильмов. Его Микки Маус,

появившийся на свет в 1928 году, считался образцом остроумия и стиля. Короткие ленты Диснея стали для «Юнайтед Артисте» даром Божьим. Подлинную эйфорию вызвал мультфильм «Три поросенка», с танцующими, скачущими героями и сумасшедшим звоном колокольчиков. Эта лента, которая и сейчас неплохо смотрится, стала выдающимся достижением для того времени. Прибыль в десять раз окупила затраченные на производство мультфильма деньги. Бойкие поросята, огромные злые волки и мыши в штанах нравились всем без исключения.

Пикфорд также старалась не отставать от моды и приступила к созданию сумасбродного фильма «Кики» (1931). Гигантские потери, понесенные из-за уничтоженной картины «Навсегда ваш», деморализовали ее. Находясь в состоянии творческого кризиса и глубокой депрессии, Мэри попросила Джо Шенка стать продюсером нового фильма.

Именно у Шенка возникла идея снять секс-фарс. Пикфорд, однако, колебалась. Секс — особенно в светском интерьере с шампанским и туфлями на высоких каблуках — никогда не играл значимой роли в ее образе. Но Шенку нравился сценарий «Кики» (он продюсировал его немую версию для своей жены Нормы Талмадж в 1926 году). Пикфорд долго размышляла и, наконец, подписала контракт с Шенком, условившись, что она получит триста тысяч долларов. Для 1931 года это был королевский заработок. Но она не располагала творческой свободой и не могла получать процент от прибыли с фильма. Впервые с 1916 года она не сама продюсировала фильм, а работала по контракту.

На первый взгляд, ее игра кажется довольно патетичной — немолодая, разочаровавшаяся в искусстве актриса играет девушку из хора, говорящую с французским акцентом и носящую плотно обтягивающую бедра юбку. От самой Мэри остаются только пепельные локоны и шляпка.

Она, как обычно, очень волновалась перед съемками звукового фильма и тщательно готовилась к ним. Хотя Бюдомер, служанка из Пикфэра, говорила с французским акцентом, Мэри попросила жену Мориса Шевалье, Фифи Дорсе, давать ей уроки. Еще она занималась танцами, так как в фильме есть несколько эпизодов, где Кики танцует. Несмотря на циничную атмосферу 30-х годов, Кики немного напоминает прежних экспрессивных героинь Пикфорд: она приходит в бешенство, сжимает кулаки и даже кусает одну из хористок. Но Мэри с трудом давался образ распущенной героини. У нее все носило комический оттенок, искала ли она бюстгальтер под блузкой или скользила по залу в шляпе со страусиными перьями. Фильм получился неровным, актеры играют слабо, декорации невыразительны, а вторая

половина картины просто провальная. В конечном счете доходы с картины не окупили и половины средств, затраченных на ее производство. «Полагаю, что я нахожусь не на гребне удачи», — с иронией заметила Пикфорд через несколько месяцев после выхода ленты на экран.

У Фэрбенкса дела тоже шли не блестяще. В 1930 году он вслед за Пикфорд подписал контракт с Шенком, что перенесло всю тяжесть продюсерской деятельности на «Арт Синема». Фильм «Полет на Луну» получился весьма неудачным.

Летиция Фэрбенкс впоследствии писала о «все нараставшем беспокойстве дяди, его желании отвлечься». Фильмы интересовали его все меньше, и если раньше он отдыхал в перерывах между съемками, то теперь делал фильмы в промежутках между путешествиями. Уже «Полет на Луну» показывает, что творческий запал Фэрбенкса иссякает.

Фильм задумывался не для того, чтобы перенести образ его героя в звуковое кино, а для того, чтобы снять соответствующую моде поделку с поющими и танцующими героями. Шенк пытался сотворить из Фэрбенкса вальяжного барона с Уолл-стрит, который преследует Бибе Даниеле на сверкающем корабле. Но самыми привлекательными кадрами фильма стали музыкальные номера Ирвинга Берлина, которые по иронии судьбы вырезали, когда мода на мюзиклы прошла. То, что осталось от фильма, выглядит весьма неубедительно. За улыбкой Фэрбенкса чувствуется отчаяние. В сцене, когда он теряет девушку, на его лице появляется тень неподдельного одиночества. «Для постороннего наблюдателя, — писал позднее Фэрбенкс-младший, — он оставался все тем же энергичным лидером, но его действия носили уже лишь автоматический характер».

После окончания работы над фильмом Фэрбенкс вместе с Томом Герата отправился в Англию играть в гольф (он страстно любил как гольф, так и саму Англию). Едва вернувшись на родину, Фэрбенкс поехал путешествовать в чисто мужской компании с Чаком Льюисом и режиссером Виктором Флемингом. Находясь вблизи берегов Гонолулу, Фэрбенкс ставит рекорд по количеству телефонных звонков с корабля на берег, связываясь с номером Мэри в нью-йоркском отеле.

В Японии Фэрбенкс увлекся фехтованием и джиу-джитсу. В Шанхае он посещал опиумные притоны. В Бангкоке он встречался с местным королем. Во время сафари в Индии он, сидя на слоне, убил трех леопардов, тигра и пантеру. В то же время его постоянно мучили дурные предчувствия.

Он снялся еще в двух картинах, которые сам продюсировал, но при этом не слишком заботился о результатах. Знаменитая

картина «Вокруг света за восемьдесят дней» (1931) повествовала о приключениях. Спустя год Фэрбенкс снял фильм «Робинзон Крузо», играя в азартные игры на Таити. У многих зрителей обе ленты вызвали недоумение. Но эти картины нисколько не смутили самого Фэрбенкса; напротив, они помогали ему достичь своей цели. «Если человек катится по наклонной, — размышлял он, — то ему надо сделать все возможное, чтобы поскорее достичь дна».

Пикфорд чувствовала себя ужасно, ее мучил страх. Часто она понятия не имела о планах своего мужа. Не знала о них и пресса. Намерение отправиться в путешествие возникало у Фэрбенкса спонтанно. У него так часто менялось настроение, что его секретарь в течение дня делал все необходимые приготовления для четырех поездок в разных направлениях. Фэрбенкс провел несколько отпусков в Пикфэре, в 1932 году посетил Олимпийские игры, но все остальное время находился где-то вдали от дома. Мэри редко виделась с ним: «Просто не могу поспевать за человеком, само существо которого олицетворяет движение, пусть и бесцельное». Она ошибалась. У ее мужа имелась цель. Он не хотел ни думать, ни чувствовать, ни останавливаться. И он хотел находиться там, где не было Мэри Пикфорд.

Все это время он убегал от своих демонов, исследуя Филиппины, Суэцкий канал, Сибирь, Маньчжурию, Монголию и Марокко. Конечно, Фэрбенкс мог бы играть в гольф и в Пикфэре, но ему нравилось выезжать на международные соревнования. Он нередко играл с принцем Уэльским. В Англии и Европе Фэрбенкс удовлетворял свою слабость к общению с аристократией, да и другие слабости тоже.

«Фэрбенкс был всего лишь человеком, — говорил Чак Льюис, — и его окружало множество женщин, готовых пофлиртовать с ним. Конечно, он ухаживал за ними только тогда, когда поблизости не было Мэри. Он никогда никого не обижал и сохранял благоразумие». Ходили слухи о романе Фэрбенкса с Лупе Велез, его партнершей по фильму «Гаучо». Фэрбенкс-младший знал, что отец изменяет жене. Однажды, когда он гостил в Пикфэре, на него произвела впечатление одна молодая японка. Ей было всего шестнадцать, не намного меньше, чем ему. Он отвез девушку в студию отца и там соблазнил ее. Джей Ар очень нервничал, а она оставалась совершенно спокойной и дала ему понять, что все в порядке. «Не беспокойся. Ты очень хороший, — сказала она, а затем добавила: — Ты так похож на своего отца в любви». В течение нескольких дней Фэрбенкс-младший не мог разговаривать с отцом.

Весной 1932 года Фэрбенкс побывал на вечеринке в Лондоне, посвященной приезду в Англию короля Испании. Там присутствовала леди Сильвия Эшли, для друзей просто Силки («Шелковая»), «У нее манеры герцогини, — со смехом замечала Летиция. — А ведь она возникла из ничего».

Дочь конюшего по имени Хоке (возможно, он был продавцом овощей, полицейским или лакеем; пресса так и не установила точно), Сильвия была красива на современный манер: высокая, тонкая, как ива, и с большими скулами. «Но ее зубы! — восклицала Летиция. — Эти отвратительные английские зубы. Иногда она начинала говорить как кокни». В 1927 году Сильвия поднялась наверх по социальной лестнице, выйдя замуж за Энтони Эшли-Купера, старшего сына графа Шафтсбери. В те времена многие пользовались браком, чтобы улучшить свою родословную; девочки из бродвейских шоу часто заарканивали истосковавшихся по любви богатых промышленников, да и британские аристократы нередко попадали в объятия сирен шоу-бизнеса. К несчастью, Сильвия увлеклась автогонщиком по имени Данфи, и вскоре ее брак расстроился. Она встретилась с Фэрбенксом незадолго до развода. Ее имя окружали скандалы.

«С Сильвией интересно поболтать, — говорила Летиция. — У нее изумительное чувство юмора». Джей Ар, который, как и Летиция, был всецело предан Мэри, находил леди Эшли весьма привлекательной особой. Тем не менее он решил покопаться в прошлом дочери конюшего, надеясь разочаровать Фэрбенкса, который попал под влияние ее чар.

Теперь Сильвия была для него лебедем, а жена — воробьем. Мэри пыталась посмотреть на себя глазами мужа, и результат получался неутешительный. Ей исполнилось тридцать девять. Сильвии было двадцать шесть. Пикфорд нуждалась в ком-то, кто мог вселить в нее чувство уверенности, и она решила приблизить к себе двадцатисемилетнего актера Бадди Роджерса, который обожал ее.

Бадди ей всегда нравился. В двадцать два года он пришел пробоваться на роль в фильме «Моя лучшая девушка» и произвел на Пикфорд не менее сильное впечатление, чем в свое время Оуэн Мур. «Это самый красивый мужчина, каких я когда-либо встречала, — промурлыкала она. — У него иссиня-черные волосы. Они похожи на волосы моей матери и густыми волнами разбегаются по его красивой голове». Стройный и высокий молодой юноша, Бадди умел одеваться со вкусом. Его синий пиджак подходил к его волосам. У него были большие глаза и открытое выражение лица. «Этот человек не умел лгать, — писала

Мэри в своих мемуарах. — Я с самого начала поняла, что он считает, будто мы живем в самом лучшем из миров».

Роджерс родился в добропорядочном городке Олат, штат Канзас, где его отец Б. Х. Роджерс занимал должность судьи и издавал газету «Уикли Миррор». Позднее Мэри с гордостью заявляла, что Роджерс-старший знает по именам всех людей в округе Джонсон. Он души не чаял в своем сыне, который учился в Канзасском университете и пользовался большой популярностью среди студентов. «У меня было енотовое пальто, «форд» модели «Т» и две-три девушки, — вспоминал Бадди. — Меня с радостью принимали в любой компании. Боже мой!» Кроме того, он играл на разных инструментах и дирижировал университетским оркестром, с которым в 1922 году совершил турне по Среднему Западу. Бадди хотел стать профессиональным музыкантом, но отец выбрал ему другое славное поприще.

Летом 1925 года компания «Феймес Артисте — Ласки» начала поиск молодых дарований по всей стране; они хотели выбрать двадцать юношей и девушек с типично американскими лицами, которые понравились бы джазовому поколению. Роджерс-старший послал им фотографию сына. К удивлению Бадди, вскоре его пригласили на кинопробы. Его крайне поразило то, что он вошел в число избранных двадцати. Победителям платили пятьдесят долларов в неделю, пока они учились в нью-йоркской студии. «Занятия продолжались шесть месяцев, — вспоминал Роджерс, — и нас научили двум вещам: как падать с лестницы, не причинив себе вреда, и как целоваться в течение трех минут, ни разу не засмеявшись». В 1926 году все выпускники студии снялись в картине «Очарование юности».

Хотя вскоре после этого Роджерса пригласили на съемки фильма «Таков твой старик» (1926), он очень переживал из-за того, что ему не досталось роли в престижной ленте «Старый железный бок и Бю Гест» (1926). Он запаниковал, когда Уильям Уэлман взял его на роль в эпическом фильме «Крылья» (1927). Это была картина о войне с впечатляющими сценами бомбежки и сражений. Она состояла из тринадцати частей, что немало для немого кино, и снималась восемь месяцев. Роджерс получал всего семьдесят пять долларов в неделю.

Накануне выхода «Крыльев» на экраны сценаристка Хоуп Лоринг, работавшая над фильмом «Моя лучшая девушка», познакомилась с Роджерсом на субботнем танцевальном вечере в Лос-Анджелесе. Она пригласила его на обед в понедельник и назначила встречу у студии «Феймес Артисте — Ласки». «Она приехала на автомобиле, — вспоминал Роджерс, — и мы отправились на другую студию, находившуюся в нескольких

милях к северу. Я раньше не слышал об этой студии (любой голливудский актер, за исключением, по-видимому, одного лишь Роджерса, знал съемочную площадку «Пикфорд — Фэрбенкс»). — Мы прибыли туда, — продолжал он, — и я увидел большое бунгало». Лоринг высадила Бадди у крыльца и велела ему позвонить в дверь, пока она припаркует машину. Так молодого, не вхожего в голливудский свет Бадди Роджерса доставили к Мэри Пикфорд.

«Боже, настал мой звездный час», — думал Роджерс, сидя в приемной и глядя на входящих и выходящих актеров. Наконец его пригласили в кабинет Мэри. Вероятно, теплые отношения этих двоих на экране отражали их легкий флирт в реальной жизни. «Мэри совсем не показывала свою власть, — вспоминал Роджерс. — Никогда за три или четыре месяца нашей совместной работы она не устраивала сцен и не прерывала съемку. Она была идеальной актрисой и идеальным другом». В том, что касалось сердечных дел, Пикфорд всегда оставалась живым человеком. Например, она разозлилась, когда Роджерс назвал своей любимой актрисой Норму Ширер. Она также холодно отнеслась к предложению Роджерса снять его знакомую Кэрол Ламбард в роли его сестры.

В «Крыльях» Роджерс работал с великой Кларой Боу. Благодаря ее таланту и отличной режиссуре, его герой на экране выглядел несколько легкомысленным, но приятным; вскоре Бадди получил кличку Любовник Америки. Управляться с ним на съемочной площадке Пикфорд было не легче, чем с Фэрбенксом или с лошадью в «Мыльной пене». К сожалению, его скромный талант не отличался широким диапазоном. Требовалось много времени и внимания, чтобы довести степень обаяния Бадди до максимального уровня. Но «Феймес Артисте — Ласки» не могла себе позволить тратить так много сил на молодого актера, и ему стали предлагать только второстепенные роли. «Я снимался в этих картинах в 30-е годы, и они никогда не получали трех звездочек, в лучшем случае две с половиной, — сетовал Роджерс. — Я спрашивал себя: неужели я так плох?» Продюсеры рекомендовали ему потерпеть, заверяя, что настоящие, большие роли ждут его впереди.

В 1931 году он обратился к руководству «Парамаунт» (так теперь называлась компания «Феймес Артисте — Ласки»), заявив, что второсортные картины ему осточертели. Его легко отпустили. «Они даже не просили меня остаться, — говорил Бадди. — Но музыка нравилась мне больше, чем кино». Он давно мечтал стать дирижером вроде Пола Уитмена, то есть руководить эстрадным оркестром, который играл бы «горячий» джаз. Вскоре, при

финансовой поддержке Пикфорд, Бадди организовал калифорнийский джаз-бэнд «Кавалеры», в котором Джонни Грин играл на пианино, Джин Крупа — на барабанах, а Мэри Мартин и Мэрилин Масквел пели. Из Бадди вышел прекрасный шоумен. Красивый мужчина, он предоставлял аудитории хорошую музыку и очаровывал дам своей улыбкой. Он отверг выгодный контракт с «МГМ», потому что продюсеры не разрешили ему сохранить оркестр, но время от времени снимался в кино.

Его чувства к Пикфорд становились все глубже. На очередном торжестве в честь королевской четы киноиндустрии Роджерс единственный не встал, чтобы поприветствовать входящего Фэрбенкса. Согласно легенде, Фэрбенкс специально приехал на съемки картины «Моя лучшая девушка», чтобы посмотреть, как его жена и Роджерс репетируют поцелуй. Если верить той же легенде, он в панике покинул студию. «Поверь, это не просто ревность, — якобы признался он брату Роберту. — Я действительно испугался». Когда Роджерса в пожилом возрасте спросили, правдива ли эта история, он сказал, что не знает. Затем улыбнулся и признался: «Я хотел бы, чтобы она была правдой».

«Меня не представляли Дугласу, — говорил он спустя десятки лет. — Я никогда не пожимал ему руки. Он постоянно куда-то исчезал. Мне кажется, это было не случайно». Фэрбенкс, разумеется, знал об этом романе. В 1931 году, когда Роджерс и Пикфорд находились в Нью-Йорке, они поехали кататься на моторной лодке по Гудзону. Но мотор заглох, и Бадди пришлось звать на помощь. Когда Пол О'Брайн рассказал об этом Фэрбенксу, тот рассмеялся. Мэри не рассчитывала на такую реакцию.

«Развод? Только не сейчас», — улыбалась Пикфорд. Но во время нескольких интервью, наиболее откровенное из которых появилось в «Фотоплей», она плакала. Мэри признавалась, что боится, чувствует себя неуверенно. Она намекала, что хотела наказать мужа. «Я не отрицаю вероятность развода, — говорила Пикфорд. — Я только хочу сказать, что пока об этом не может быть и речи». Через шесть месяцев или через шесть лет, кто знает? Она ничего не могла обещать. В июле 1932 года она и Роджерс решили провести пару недель на борту парохода, курсировавшего по Гудзону. Но эта идиллия нарушилась, когда на корабле произошел взрыв и пожар. К счастью, в этот момент любовников не оказалось на борту.

Между тем для Джека Пикфорда настали плохие времена.

Если верить Пикфорд, за двенадцать лет он так и не смог отойти после смерти Олив (Мэри утверждала, что это был

несчастный случай; так ей сказал Джек, который никогда не врал). Она присматривала за братом, паниковала, когда его распутный образ жизни приводил к нервным срывам, постоянно платила ему гонорары и финансировала несколько его фильмов.

По мнению Мэри, понесший тяжкую утрату Джек пытался найти новую любовь, заводя один роман за другим. В 1922 году он женился на красавице Мэрилин Миллер, певице, которая начала свою карьеру у Зигфельда и стала музыкальной звездой на Бродвее. Хотя невеста не очень нравилась Мэри, она устроила им роскошную свадьбу в Пикфэре (совершенно не расположенная к иронии, она запомнила Миллер как наиболее амбициозное создание из всех, кого когда-либо встречала). Никто не удивился, когда Джек вскоре покинул Миллер. Она не слишком переживала по этому поводу, так как, если верить Аните Лоос, он часто бил ее. В 1927 году Миллер развелась с ним и продолжала выступать на Бродвее в перерывах между запоями. В 1936 году в расцвете славы она внезапно умерла, перенеся операцию. Возможно, причиной смерти стала инфекция, но поговаривали и о сифилисе.

В 1930 году Джек в третий раз женился на девушке из шоу Зигфельда, бойкой брюнетке по имени Мэри Мулерн. Но уже через три месяца семейной жизни она стала бояться Джека. Он мог целыми днями оскорблять ее или пил молча. На суде она рассказала, как Джек однажды попытался выбить дверь в ее комнату, затем стал гоняться за ней по саду, и ей пришлось спрятаться в кустах. «Мистер Пикфорд ужасный человек, — соглашалась с ней ее служанка. — С ним определенно очень трудно жить». Развод состоялся в 1932 году.

В последний раз Мэри видела Джека в Пикфэре, когда он спускался по лестнице, направляясь к выходу. Внезапно она увидела его таким, каким он стал: это была лишь бледная тень прежнего Джека. «Не надо помогать мне, сестренка, — сказал он. — Я спущусь сам». Мэри охватило холодящее кровь предчувствие, что больше она его никогда не увидит. 2 января 1933 года он слег в Париже, а спустя день умер. На смертном одре он заявил, что прожил беспокойную жизнь и очень устал. Его смерть объяснили плевритом, полным истощением нервной системы, болезнями желудка и сердечным приступом. Впрочем, все эти причины не имели большого значения. Как заметил ветеран студии «Байограф» Дональд Крисп, Джек не мог прожить долго. «Джек стал пьяницей, — говорил он без обиняков, — прежде, чем стал мужчиной».

Пережить эту утрату Мэри помогла блестящая идея сняться в роли Алисы в фильме Уолта Диснея по книге Льюиса Кэрролла. Согласно проекту, который оформился в 1933 году, она должна

была стать единственной живой актрисой среди нарисованных персонажей. Пикфорд так отзывалась о концепции картины: «Она проста и в то же время очень сложна».

Сначала Пикфорд и Дисней собирались совместно продюсировать фильм. Проект очень увлек Мэри, которая хотела вновь напомнить о себе и утвердиться на экране. Стилизованный мультипликационный мир, как и мир немого кино, смог бы очаровать зрителя. Дисней в то время активно работал над другими фильмами, снимая восемнадцать серий про Микки Мауса и двадцать восемь — «Глупых симфоний». Составление рисунков для «Страны чудес» заняло бы два года. Но Мэри считала, что фильм того стоит. Чтобы воодушевить Диснея, она гарантировала ему прибыль и щедрое финансирование. Мэри никогда не шла на подобные уступки, но она действительно очень нуждалась в Алисе.

В 1933 году Пикфорд приступила к цветным кинопробам Алисы. В некоторых кадрах она снялась в носках, плоских туфлях и в нарядном платье. Мэри также играла с куклой Микки Мауса из папье-маше, которая была ей по пояс. На снимке они улыбаются и машут руками дяде Уолту на фоне стены с надписью: «Игрушки».

Пикфорд настаивала на съемках фильма, Дисней тянул время. В конце концов у Мэри разгорелся конфликт с «Парамаунт» из-за авторских прав, и она забыла про этот проект.

Итоги года оказались неутешительными. Фэрбенкс разъезжал по всему миру, регулярно присылая жене письма с заверениями в любви. В них он осведомлялся о ее здоровье и говорил о своей безграничной преданности. Но Бет в свое время тоже получала подобные письма. Он еще питал нежные чувства к Пикфорд, но забывал о ней, как только на горизонте появлялась Сильвия Эшли. И все же он писал, что любит Мэри, скучает по ней, ценит ее более, чем кого-либо на свете. Казалось, что если бы ему удалось убедить ее, что все в порядке, то он и сам бы поверил в это.

Между тем Пикфорд все чаще встречалась с Роджерсом. Она нуждалась в его одобрении, в его выходе на более молодую, более живую аудиторию. И он слепо любил Мэри, обожая даже ее недостатки («Черт побери, — писал Бадди позднее, — она пристрастилась к алкоголю и не может остановиться»). Но Фэрбенкс закрывал на все глаза. Гордый и самоуверенный человек, он отказывался верить в то, что у него появился серьезный соперник, особенно такой молодой.

Кроме того, Пикфорд с экрана словно бы заверяла его в

обратном. В 1932 году она наконец-то закончила работу над фильмом «Навсегда ваш», который в 1933 году вышел в прокат под названием «Секреты». Место Нейлана в режиссерском кресле занял Фрэнк Борзаг. Фильм начинается с побега героини Мэри вместе с любовником, которого играет Лесли Ховард. Они едут на запад поездом, и Мэри выглядит уверенно, даже когда мимо них жужжат пули бандитов. Проходят годы, и вот разбогатевший герой Ховарда баллотируется в сенаторы. Жена не покидает его, хотя весь город судачит о его неверности. В трогательной сцене он признается супруге в своих романах с другими женщинами. Героиня Пикфорд похожа в этот момент на святого Себастьяна, пронзенного стрелами. «Ты хочешь сказать, Джон, что любил меня, даже когда изменял мне? — спрашивает она. — Ты хочешь сказать, что те женщины для тебя ничего не значили, и я оставалась для тебя единственной?» Можно надеяться, что для Пикфорд эта сцена носила отчасти терапевтический характер.

Эта лента отличается великолепным монтажом; Борзаг потрудился на славу. К сожалению, единственным недостатком фильма является сама Пикфорд. В ее игре нет того напряжения, которое портило «Укрощение строптивой». Мэри грациозна и непринужденна. Но она чересчур стара для первых кадров фильма. Кроме того, эта роль слишком пассивна для нее. А необходимость говорить лишает ее дара импровизации. Чувствуется, что Пикфорд очень тщательно готовилась к съемкам; это заметно по ее осторожной игре. Единственный действительно удачный эпизод — это сцена, когда у героини умирает ребенок. Многие актрисы немого кино играли в подобных сценах, и Мэри превосходно сыграла их в «Длинноногом дядюшке» и в «Воробьях». Она очень хороша в аналогичном эпизоде в «Секретах». И не случайно: ведь это немая сцена.

«Мэри хотела сыграть большую драматическую роль и произвести впечатление не только на публику, но и на Дугласа, — говорила Френсис Марион, написавшая сценарий. — На экране она могла быть верна одному человеку. Я тоже женщина. Я это понимаю».

Ранней весной 1933 года Фэрбенкс уехал в Италию и прислал Мэри телеграмму, в которой просил ее присоединиться к нему. Она согласилась, и в знак благодарности он встречал ее на взятом напрокат корабле. Но на берегу волшебная сказка закончилась: кажется, Пикфорд заговорила с ним о леди Эшли. После неприятной сцены она отправилась домой. Фэрбенкс, как ни в чем не бывало, играл в гольф в Риме и проводил ночи с местными красотками. Но в мае он заскучал по дому и вернулся в Пикфэр,

поклявшись, что никогда больше не поедет в Европу. К несчастью, Мэри нашла в его вещах билеты на пароход. Накануне дня рождения Фэрбенкса, которому исполнялось пятьдесят лет, она без предупреждения отбыла в Нью-Йорк. Фэрбенкс, который не мог праздновать круглую дату в одиночестве, догнал поезд Мэри в Альбукерке и заглянул в ее купе. Пикфорд пришла в ярость и велела ему убираться. Но ему удалось смягчить ее, и она даже улыбнулась. Фэрбенкс сумел убедить жену, что он любит только ее и что Сильвия для него ничего не значит.

Но как только супруги прибыли в Нью-Йорк, он заявил, что отправляется играть в гольф в Англию. На этот раз гнев Мэри ослабила жалость; она никогда не видела мужа таким растерянным и беспомощным. «Перед отплытием он спросил меня, что я собираюсь делать, буду ли я ждать его возвращения, — рассказывала Мэри. — Я сказала, что не стану ничего предпринимать, и что, обращаясь со мной так жестоко, он ведет себя как человек, у которого высокая температура, и если даже он ударит меня в бреду, то я не стану винить его, ведь он не несет ответственности за свои поступки». Спустя несколько дней она получила телеграмму, в которой говорилось, что Фэрбенкс не вернется в Пикфэр.

Мэри собиралась вылететь в Чикаго на международную ярмарку, где Роджерс выступал со своим оркестром. Но сначала она решила пообедать с Лоуэллой Парсонс. Пикфорд положила телеграмму в сумочку и взяла с собой Френсис Марион, надеясь, что та поддержит ее морально.

Парсонс вела свою колонку в газете, специализируясь на всяких сплетнях. Мэри называла ее своей подругой; фактически все в Голливуде старались поддерживать с Парсонс хорошие отношения, потому что их репутация находилась у нее в руках. Ее задаривали подарками (драгоценности, автомобили, серебро), приглашали на крестины, свадьбы и обеды. Парсонс сделала себе состояние на одних только подношениях. Она часто обедала в Пикфэре.

Мэри показала ей роковую телеграмму, уставилась в тарелку, затем сказала: «Все кончено».

«Я рассчитывала на благоразумие Лоуэллы, — настаивала она позднее, — на то, что она подаст эту новость мягко, без лишнего ажиотажа, подобрав подходящие цитаты и осознав всю трагичность положения женщины, оказавшейся в беде». Едва ли эти слова правдивы. Парсонс жила тем, что вела себя безответственно. Тем не менее звезды посвящали ее в свои любовные дела; если они этого не делали, она выжидала, а потом уничтожала их.

Согласно версии Парсонс, Пикфорд сказала: «Ты моя старая подруга. Чем скорее о случившемся станет известно, тем лучше». «О, наша честная Маленькая Мэри», — мурлыкала журналистка. Ее статья вышла 2 июля 1933 года и произвела эффект разорвавшейся бомбы. И хотя Мэри пришла в ярость, она не решилась опровергнуть ни строчки. «Иногда я думаю, — писала она в своих мемуарах, — не тревожит ли журналистов совесть в тихие ночные часы».

Газетчики разбили лагерь у Пикфэра и ждали появления Мэри, пока ее управляющий, Марк Ларкин, не выступил с заявлением, что Пикфорд и Фэрбенкс любят друг друга, и что у них все в порядке. Да, возможно, некоторое время они поживут отдельно, но слухи об их разводе сильно преувеличены. Разумеется, в это мало кто поверил.

Мэри подала на развод 8 декабря 1933 года. В качестве основания была названа «психологическая несовместимость»; она говорила о постоянных отъездах Фэрбенкса и о той боли, которую они ей причиняли. Через два часа после подачи заявления она села на поезд, идущий в Нью-Йорк, желая провести Рождество с Гвин. Пикфорд вышла на перрон в Чикаго, одетая в норковую шубу. На ее губах играла улыбка, но «в глазах темнела печаль». «У нее не осталось сил для борьбы», — заметил один репортер. В Нью-Йорке на Пенсильванском вокзале Мэри отказалась говорить о Фэрбенксе: «Хороший вкус запрещает мне делать это». Затем «она рассмеялась и заговорила так, как будто произносила заученную речь». Через несколько дней после прибытия в Нью-Йорк Пикфорд видели в Центральном парке, где она каталась на коньках.

Трудный ребенок Мэри, «Юнайтед Артисте», шла рискованной тропой звукового кино. К 1933 году Глория Свенсон разорилась, и ей пришлось продать свои акции. Д. У. Гриффита также постигла катастрофа. Три фильма, снятых после того, как он покинул студию «Феймес Артисте — Ласки», — «Барабаны любви», «Война полов» (1928) и вышедший годом позже «Леди тротуаров», — стали провальными.

Оглядываясь на прошлое, историк кино Айрис Барри поясняла, что Гриффиту приходилось работать «в условиях, которые не соответствовали ни его опыту, ни темпераменту, что осложнялось неблагоприятной финансовой ситуацией. В возрасте пятидесяти лет, сняв сотни фильмов, среди которых встречались шедевры, он попал в ситуацию, когда ему пришлось конкурировать с молодыми людьми, получившими в готовом виде все приемы, которые он разрабатывал годами. Очевидно, они лучше воспринимали новые методы, быстрее адаптировались

к современным вкусам и яснее представляли себе вкусы и настроения послевоенного поколения». Кроме того, Гриффит сильно пил, что являлось фатальной слабостью в ситуации, когда ему требовалось напрячь все слабеющие творческие силы. Относительный успех картины «Авраам Линкольн» (1930) уже не мог залечить его глубокую рану. Последней и, возможно, самой плохой лентой Гриффита стала «Борьба» (1931), «жалкая и глупая картина, — как писал один критик, — ставшая эстетическим и финансовым крахом». По иронии судьбы, главной темой «Борьбы» являлся алкоголизм. 19 апреля 1933 года истек срок контракта Гриффита с «Юнайтед Артисте».

Между тем у Чаплина дела шли прекрасно. Его фильм «Огни большого города» являлся хитом по любым стандартам. Предыдущая картина, «Цирк», вышла на экраны в 1928 году. «Юнайтед Артисте» пришлось ждать до 1936 года, прежде чем появился следующий шедевр Чаплина «Новые времена».

Но наибольшего успеха в этот период добились Джо Шенк и Сэм Голдвин, которые совместно выпустили сорок четыре картины с 1928 по 1932 год, положив в закрома компании необходимые ей миллионы (только в трех из этих фильмов снялась жена Шенка, Норма Талмадж, которая не смогла приспособиться к звуковому кино). К достижениям Голдвина можно отнести также феноменальное умение сеять вокруг себя вражду. Его партнеры теперь почти ничего не делали для «Юнайтед Артисте», и он часто затевал на собраниях ссоры. Однажды Голдвин назвал Фэрбенкса мошенником, и это так разозлило актера, что он едва не задушил обидчика. По совету коллег Голдвин удалился из зала, выпил виски, чтобы успокоить нервы, после чего вернулся и извинился. «Я ничего не могу доказать, — мрачно обратился он к Фэрбенксу, — поэтому и извиняюсь».

В 1933 году «Арт Синема», понеся большие потери (во многом благодаря фильму «Кики»), вышла из бизнеса. Вскоре «Юнайтед Артисте» привлекла в свои ряды Александра Корду. Этот талантливый режиссер и продюсер, изучив британский кинорынок, выпустил в английский прокат такие свои фильмы, как «Частная жизнь Генриха VIII»(1933) и «Екатерина Великая» (1934). Популярность Корды у британской публики явилась находкой для иностранного рынка «Юнайтед Артисте». Кроме того, компания собиралась заарканить «ужасное дитя» тогдашнего кинематографа Даррилга Ф. Занука, решившего стать независимым продюсером.

Занука всегда привлекали авантюры. В восемь лет он снялся в вестерне, затем надбавил свой возраст, чтобы пойти на войну,

был боксером, клерком, рабочим и писателем. Работая на «Уорнер Бразерс», он написал сценарий для фильма, главную роль в котором сыграла легендарная собака Рин Тин Тин (американские солдаты нашли ее в немецком окопе и привезли в Калифорнию). Его фильмы поддержали «Уорнер Бразерс» в трудные годы. С наступлением эры звукового кино Занук продолжил свое победное шествие.

Именно с его подачи компания переключилась на детективы и социальные драмы, вроде ленты «Маленький цезарь» (1930). В 1933 году Занук снял картину «42-я улица», первую из сюрреалистических историй о Басби Беркли. Потом он неожиданно покинул «Уорнер Бразерс».

Многие хотели заполучить Занука, но Шенк перещеголял всех, предложив ему создать «XX век», компанию, подобную «Арт Синема», которая производила бы фильмы и распространяла их через «Юнайтед Артисте». Согласно контракту, заключенному на один год, Занук обязался снять, по крайней мере, три фильма. В итоге он снял дюжину картин, которые принесли большие прибыли. Как и Голдвин в свое время, он пожелал вступить в состав партнеров «Юнайтед Артисте». Шенк, занимавший в компании президентский пост, дал согласие, так как студия «XX век» поставляла много лент, отличавшихся превосходным качеством.

Но Пикфорд, по неизвестным причинам, выступила против введения Занука в состав правления. Возможно, она опасалась, что голосистый и неотесанный Занук станет таким же трудным партнером, как и Голдвин. Соратники Мэри всячески выживали Занука, и в 1935 году разочарованный режиссер покинул компанию.

К сожалению, вслед за ним ушел и Шенк. Он сохранил свое положение на «XX век» и при помощи Занука объединил ее с «Фокс». Впоследствии он так объяснил причины своего ухода Чаплину: «Если вы выбираете способного человека в президенты и наделяете его необходимой властью для ведения дел без вмешательства других держателей акций, не сомневайтесь, что компании будет способствовать удача. Я не имел таких условий». Далее Шенк отметил: «Нельзя ставить человека во главе концерна и отказывать ему в возможности принимать важные решения». Вмешательство людей, которые ничего толком не знали о делах «Юнайтед Артисте», привело к остановке роста компании. Спустя несколько лет партнеры по «Юнайтед Артисте» поняли, что Шенк был прав.

Последний гвоздь в давний проект Диснея забила «Парамаунт», выпустив к Рождеству 1933 года свою «Алису в стране чудес», грандиозный фильм, в котором такие известные актеры, как Гари Купер, играли в шикарных костюмах и замысловатых масках. Премьера фильма состоялась 22 декабря в Нью-Йорке. Пикфорд не участвовала в съемках, но ее имя значилось в афишах.

В эпоху немого кино в кинотеатрах перед началом фильма показывали небольшие шоу — танцы, короткие спектакли или эстрадные номера. Такие программы существовали и в ранние годы звукового кино, и Мэри, которая подумывала о том, чтобы вернуться на Бродвей, решила использовать шоу, сопровождавшее показ «Алисы», в качестве репетиции.

В спектакле «Церковная мышь» она появляется в роли Сьюзи. Одетая в красивую блузку с воротничком и манжетами, она пытается устроиться на работу секретаршей к директору банка. Мэри готовила эту пустяковую роль так, как будто собиралась играть Медею, тратя по четыре часа в день на чтение текста, контроль дыхания и пение. В конечном итоге она могла наизусть прочитать «Ворона» Эдгара По и продемонстрировать свой смех в широчайшем диапазоне. В те дни она много читала, но не для удовольствия, а для тренировки памяти.

Но многие считали, что вся эта работа являлась такой же констатацией собственной беспомощности, как и путешествия Фэрбенкса. Литературному критику Эдмунду Уильсону, который встречался с Мэри в том году, чтобы обсудить возможность сотрудничества, она показалась практичным и здравомыслящим человеком. Пикфорд ему понравилась. Но он не одобрял пластические операции, после которых кожа на ее лице стала такой натянутой, что она не могла широко улыбаться. Только верхняя часть лица оставалась живой и способной к мимике. Несмотря на то, что Уильсон назвал глаза Мэри «темно-голубыми, как агат» (на самом деле они были карими), а ее подбородок, который выдавался вперед, «небольшим», в целом его журнальный отчет соответствует действительности. В ее глазах читались «энергия и сила воли», ее брови указывали на «интеллигентный юмор». Но нижняя часть ее лица оставалась неподвижной. Временами в ней чувствовалась неуверенность. «Мне показалось, что в какие-то моменты, когда она впервые вошла в комнату и когда я уходил, на ее лице появлялось презрительное выражение, — хотя не исключено, что это было следствием стянутости кожи у рта, — отражающее разочарование в мире, в котором она больше не являлась победительницей».

Неожиданно Пикфорд показалось, что она нашла ключ к

решению всех жизненных проблем. Суть этого решения можно сформулировать фразой: «Почему бы не обратиться к Богу?»

Развод с Оуэном Муром сильно поколебал веру Пикфорд в церковь. Как-то она увлеклась модным в 1910–1920-х годах научно-христианским течением «Крисчен Сайенс». Постепенно она соединила идеи Мэри Бейкер Эдди со своим позитивным жизнеутверждающим кредо. «В оптимизме Пикфорд присутствовала некая агрессия, неотделимая от ее личности, — писал «Нью-Йоркер» в 1934 году. — Добро победит, заявляет она, и бескомпромиссное выражение ее лица говорит, что это случится наверняка». Ее лаконичные высказывания на религиозную тему преподносились друзьям как щедрые подарки. Они же вошли в буклет «Почему бы не обратиться к Богу?» (1934). «Когда наше сознание очищается, — говорилось там, — мы пропускаем в себя Бога или вселенский Разум, который светится в нас». Мэри любила повторять туманную фразу о том, что «ничто в мире не заставит вас осознать ваши неудачи или несчастья, если только вы хорошенько не подумаете об этом».

Некоторые люди были озадачены. Другие скрежетали зубами и вспоминали о проповедях Полли из «Поллианны». «Подумайте, насколько хуже вам бы пришлось, если бы вы потеряли ногу», — говорила Мэри актеру, незадолго до этого испытавшему тяжелейший жизненный крах. В 1935 году вышла еще одна книга Пикфорд «Мое рандеву с жизнью», повествовавшая о том, как Мэри помогала подруге, у которой умерла мать (этой подругой, скорее всего, была Элси Джанис, которая, по словам Летиции, «так же любила свою мать, как Мэри любила Шарлотту»). «Ни одна вибрация, ни одно движение атома во Вселенной не проходит для ребенка бесследно, — пишет Пикфорд в этой книге. — И почему мы думаем, что личность — самая ценная из вибраций — может быть потеряна?» Джанис, если верить брошюре, находит этот аргумент настолько сильным, что утирает глаза и даже пытается пошутить по поводу того, как их матерям живется на небесах (Шарлотта якобы толкует матери Элси о ценности трастовых фондов).

«Пикфорд, — писал «Нью-Йоркер», — любит изъясняться общими фразами, которые, благодаря обезоруживающе искренней манере подачи, преподносятся как истина в последней инстанции». Иногда ее нежная и доверительная интонация граничит с инфантильностью. В книге «Почему бы не обратиться к Богу?» Мэри, чтобы красочно иллюстрировать грех сомнения, изображает двух сатирических персонажей, профессора Пуфинфуса и мадам Флитмаджиггер. Одной из основных мыслей

книги является утверждение, что радости можно достичь путем умственного усилия, с помощью которого побеждается депрессия, и человек начинает с оптимизмом смотреть на вещи. Если Фэрбенкс не столько боролся со своими страданиями, сколько изучал их, то Пикфорд старалась гнать от себя печальные мысли. Когда ей это не удавалось, она удалялась в спальную комнату и в голос ругала профессора Пуфинфуса. Она возвращалась оттуда побледневшая, но просветленная.

И все-таки временами она терялась. Так, в январе 1934 года Пикфорд заявила, что «попытка принести меня в жертву во имя какой-то зловещей цели с треском провалилась». Прибыв в Бостон («Алису в стране чудес» показывали в нескольких кинотеатрах по стране), Мэри получила письмо от человека, который очень хотел встретиться с ней, заявляя, что дело касается некоего завещания. В течение последующих двух недель он пытался вступить с ней в контакт, и, в конце концов, этого человека с его знакомой женщиной обнаружили у дверей номера Пикфорд (они подслушивали ее разговор с Лилиан Гиш). Их заставили уйти, но они вернулись в тот же вечер, когда актриса принимала гостей. Служанка Мэри провела их в примыкающую к номеру небольшую комнатку, где странный мужчина уставился на свою спутницу пронзительным взглядом. Вскоре вошла Пикфорд и потребовала, чтобы эти двое немедленно ушли. Мужчина рассыпался в извинениях и неожиданно легко подчинился. Однако женщина осталась и обратилась к Мэри со словами: «У меня есть сообщение для вас. Понимаете, у меня был духовный наставник».

К полуночи Мэри решила, что имеет дело с неудавшимся похищением. Кроме того, ей показалось, что странный мужчина пытался загипнотизировать ее служанку. Ей уже приходилось сталкиваться с чем-то подобным. В 1924 году преступники разработали детальный план похищения Пикфорд, Полы Негри, юного актера Джекки Кугана и наследников нефтяного магната и банкира. Полиция приняла меры по охране Мэри, в то время снимавшейся в фильме «Маленькая Анни Руней». Похожая на нее внешне, Крит Скайл разъезжала в «роллс-ройсе» актрисы, одетая в ее пальто и шляпу. Когда гангстеров арестовали и они предстали перед судом, Мэри окинула их презрительным взглядом, а затем заговорила с такой яростью, что судье пришлось заставить ее замолчать, стукнув молотком по столу.

Теперь же она поспешила в Фолмаут на мыс Код, где жил ее друг Чарльз Фултон Орслер, издававший журнал «Либерти». «Если кому-то в голову пришла мысль, что они смогут доконать меня, то они ошибаются, — говорила Пикфорд. — Я окружена доброжелателями и друзьями, никогда не бываю одна, и обо мне

должным образом заботятся». Ее лимузин охраняли двое полицейских. В доме Орслера постоянно дежурили охранники.

Через несколько дней Мэри рискнула отправиться в Нью-Йорк, где встретилась с репортерами, но только после того, как полиция осмотрела все двери в ее гостиничном номере и проверила все замки. Администрация отеля заверила Пикфорд, что никто не проникнет к ней, не предъявив специального пропуска у лифта. «А если они поднимутся по лестнице?» — спросила Мэри. «Ваш номер находится на тридцать шестом этаже», — ответил портье. «Они могут делать передышки, поднимаясь наверх», — парировала она.

Что же происходило на самом деле? Да ничего особенного, если верить двум загадочным гостям Пикфорд, которые подали на нее в суд за клевету и заявили репортерам, что они никакие не гангстеры, а всего лишь члены «Крисчен Сайенс», и они хотели просто поговорить с сестрой по вере. К счастью, Мэри нигде не упоминала их имен, и спустя несколько лет она выиграла процесс.

«Я вовсе не боюсь вас и доверяю вам. Вы ведь знаете, мы, канадцы, такие сдержанные». В мае 1934 года Пикфорд приехала в Торонто с представлением «Церковная мышь». За месяц до этого лорд Эшли начал бракоразводный процесс со своей женой, обвинив ее в любовной связи с Дугласом Фэрбенксом. Наконец-то туманные слухи приобрели официальный статус, став достоянием общественности. Фэрбенкс связался с Мэри по телефону. Она сказала, что сочувствует ему, и это действительно было так.

Но в Торонто, кажется, еще ни о чем не знали. Время здесь словно бы пошло вспять, вернувшись к эре немого кино. На железнодорожном вокзале «Унион» ее встречал старый доктор Дж. Б. Смит. Он расплакался, когда вместе с ней ехал в автомобиле с открытым верхом по центральным улицам Торонто в сопровождении шотландских гвардейцев. Клерки махали им из окон офисов и забрасывали их кипами пустых бланков. Огромная толпа у здания мэрии — людей собралось больше, чем при встрече принца Уэльского, — скандировала имя Пикфорд, заглушая приветственную речь мэра. Эвелин Пасен, девятилетняя актриса, протянула Мэри букет цветов.

Газета «Торонто Стар» лояльно относилась к Пикфорд. Когда она побывала у них в редакции, ей вручили цветы, и «королева мая приняла их в свои руки, словно скипетр, а потом с необычайной грацией склонила к ним свое милое лицо». Впоследствии репортер, написавший эти строки, удостоился аудиенции Королевы. «Поклонников Мэри, — заверял он, —

будут интересовать все мельчайшие детали ее жизни». Репортер собирался снова разразиться высокопарной речью, но Пикфорд оборвала его: «Не говорите глупостей».

«Вы помните магазинчик, где продавались велосипеды?» — спросил у нее кто-то. «Конечно помню, — ответила Мэри. — Я купила там самый лучший велосипед в моей жизни». Она поехала на свою родную Юниверсити-стрит на велосипеде. Фонтанов и каштанов там уже не было, а их невзрачный маленький домик стоял заколоченный досками. Мэри притормозила, оставила велосипед у крыльца и попробовала открыть дверь, но она оказалась заперта. Это заставило ее вздохнуть. «Не думаю, что могла бы променять новую жизнь на старую», — наконец произнесла она, обращаясь к репортерам.

Но пребывание в Торонто доставляло ей не только приятные моменты. Некий Эдвард Хеммер еще с сентября прошлого года пытался доказать через суд и через прессу, что когда-то он «был ее опекуном и приемным отцом». В качестве доказательств Хеммер приводил эпизоды из прошлого, когда он помогал Мэри убедить Беласко в том, что она слишком устала и не сможет гастролировать с «Добрым маленьким чертенком», или когда по поручению Шарлотты уводил актрису из квартиры, возможно, принадлежащей Кёрквуду. Хеммер также вспоминал, как по просьбе Шарлотты защищал Пикфорд во время ее брака с Муром от любовных домогательств Фэрбенкса. Кроме того, он утверждал, что после того, как Джек женился на Мэрилин Миллер, Шарлотта пыталась следить за своей невесткой, дав задание Хеммеру собирать информацию о ее интимной жизни.

По мнению Хеммера, такие личные услуги стоили больших денег. Провозгласив себя полноправным членом семейства Смитов, Хеммер считал, что имеет право на часть наследства Шарлотты. В судебном иске говорилось о том, что, по предложению Мэри, в 1925 году он отказался от своих финансовых претензий, ожидая, что его упомянут в завещании Шарлотты. Когда выяснилось, что Шарлотта ничего ему не оставила, он обратился к Пикфорд, но она отказалась платить ему. Через пять лет Хеммер подал на нее в суд, требуя двести пятьдесят тысяч долларов.

Мэри отмахивалась от журналистов, называя притязания Хеммера «чистым вымыслом», и пыталась заставить его замолчать. Неизвестно, заплатила ли ему Пикфорд, но, каким-то образом вынудив его забрать иск, она избежала крупного скандала.

Осенью 1934 года радиостанция «Мэри Пикфорд» выпустила

в эфир серию инсценированных сценических и экранных постановок, вещая на всю страну из Лос-Анджелеса. Актеры кино не брезговали подобной работой. Например, Кларк Гейбл и Клодетт Колбер участвовали в радиопостановке «Это случилось однажды ночью». Хотя театральные актеры самого высокого ранга, такие, как Этель Барримор и Хеллен Хейс, имели свои «радиотеатры», эта отрасль оставалась еще достаточно неразвитой. Пикфорд, которую когда-то носил на своих плечах Дуглас Фэрбенкс, решила оседлать компанию «Стэндарт Брэндэ».

После долгих раздумий Мэри выбрала для своего дебюта «Церковную мышь». На репетициях ее всю трясло от страха перед микрофоном. В конце концов, звукоинженер надел на микрофон абажур, чтобы успокоить Пикфорд. После первой передачи она подверглась критике. Мэри упрекали в том, что ее текст не всегда можно разобрать, что в ее смехе чувствуется истерия, а ее «простота граничит с идиотизмом».

В течение нескольких месяцев Мэри пыталась отражать нападки, но потом отказалась от замыслов сделать карьеру на радио.

Между тем находящийся по другую сторону океана Дуглас Фэрбенкс старался отвлечься от своих неприятностей. Он скрывался от назойливых британских газетчиков в роскошной старинной усадьбе, достаточно удаленной от Лондона, но не настолько, чтобы там нельзя было принимать гостей. Теперь у него появилась масса новых друзей; со старыми он не общался. Фэрбенкс-младший тоже жил в Англии, снимая фильмы и ставя пьесы. Его ранний брак расстроился (Кроуфорд подала на развод в 1933 году), и теперь он слыл любимцем общества, поддерживая близкие отношения с людьми, которые в свое время души не чаяли в его отце, — супругами Астерами, Ноэлом Коуардом и принцем Уэльским. В отличие от отца, он не предавался буйному веселью. Фэрбенкс-старший сутками пропадал в казино и ночных клубах. Теперь он вел образ жизни, который когда-то осуждал.

В 1934 году Фэрбенкс спел свою лебединую песню, выпустив на экраны фильм «Частная жизнь Дон-Жуана», съемки которого на короткое время увлекли его. Продюсером картины стал Александр Корда, новый партнер «Юнайтед Артисте». Фильм снимался на лондонской студии. Слишком надуманный и авантюрный сценарий предлагал комический любовный сюжет, размышления о славе и о старении мужчины. Фэрбенкс в роли Дон-Жуана с трудом прощается со своей молодостью. Женщины, которые прежде не давали ему прохода, отвергают его. Теперь они становятся жертвой более молодого смуглого мошенника. Дон-Жуан, как и Фэрбенкс, пытается похоронить свое прошлое и

жить ради будущего. В финале великий любовник, устав от бесконечной погони за наслаждениями, передает факел своему сопернику и исчезает. Он просит прощения у своей жены. Пикфорд, вероятно, смотрела эту сцену с интересом.

10 января 1935 года в ходе бракоразводного процесса суд сохранил за Фэрбенксом его ранчо в Санта-Монике, а Мэри оставил Пикфэр. Но она не собиралась сидеть там безвылазно: у нее появилось много новых проектов, и ей приходилось читать большое количество сценариев. Мэри знала, как бороться с горем.

19 мая в театре «Метрополитен» в Сиэтле состоялась премьера спектакля «Кокетка». Журналисты атаковали игравшую крошечную роль юную актрису, скрывавшуюся под сценическим псевдонимом Энн Кёрби. «Откуда вы знаете, что я — это Гвин? — спрашивала она. — Нет, я не хочу говорить об этом. Не думаю, что моя тетя одобрит это».

Мэри, которая играла в пьесе главную роль, сама вступила в разговор с репортерами: «Она ведь еще школьница, и мы не хотели портить ей детство». Она взяла Гвин в Сиэтл как счастливый талисман. И кажется, это сработало. Пикфорд так бурно аплодировали, что она не выдержала и расплакалась. «На всем протяжении спектакля Мэри играла превосходно», — писал один критик, а другой уверял, что она унесла его в «сказочную страну». Все считали, что такой теплый прием дает ей все шансы на триумфальное возвращение на Бродвей. Но Пикфорд не придала статьям критиков особого значения, посмеялась над «Кокеткой» и заявила, что ни она, ни Гвин не знают, чем будут заниматься в будущем. «Это не ее дебют, — улыбалась она, — и не мое возвращение».

Ничто не мешало Пикфорд организовать с «Кокеткой» небольшие гастроли по северо-восточному побережью с остановкой в Ванкувере (такое турне планировалось, но Мэри потеряла самообладание и отказалась от него). Пикфорд могла бы поставить пьесу под названием «Вдова наполовину»; она написала небольшой роман под этим названием, и ее соавтор, Белл Бюрнс Громер, встретилась с ней в Сиэтле, чтобы обсудить этот проект. Но «Вдова наполовину», изданная в августе, казалось, была ориентирована скорее на немое кино, чем на сцену. Это кошмарная стряпня из всевозможных эротических клише и обращений к Дугласу Фэрбенксу. Днем героиня романа по имени Коралли, очень напоминающая Пикфорд, являет собой образец скромности, нежности и материнской любви. Но вечером она — Коко, стройная и дерзкая девушка из шоу, принимающая мужчин в неглиже. Она обвораживает Камилио, итальянца с темными глазами и ироничным взглядом; он напоминает не

Фэрбенкса, а Рудольфа Валентино, которого муж Мэри когда-то отваживал от Пикфэра. «Я был дураком, — говорит Камилио, обнажая перед Коко свою душу. — Полагаю, тебе нравится, когда мужчины признаются тебе в том». Но когда в ответ Коко открывает Камилио свою подлинную суть, он приходит в восторг. Роман заканчивается тем, что Камилио заключает Коралли в объятия. Словно по наитию, Фэрбенкс прибыл в Пикфэр.

По словам Мэри, это был наиболее странный и чрезвычайно волнующий момент в их отношениях. Он приехал в Калифорнию, чтобы воспрепятствовать разводу. «Я помню, как меня шокировал его приезд. Он был по-прежнему жизнерадостен и находился в хорошей физической форме, но что-то в нем сломалось. Казалось, Дугласа покинул его дух. Прежде я всегда чувствовала, о чем думает Фэрбенкс и что он чувствует. Я умела читать его мысли по выражению лица». Теперь ее «сердце плакало», но она отторгала его.

Фэрбенкс не сдавался и прибегнул еще к одному способу. Он вернулся в Англию и послал Бет телеграмму, которую та должна была вслух зачитать Мэри. Телеграмма состояла из двухсот слов: он умолял жену принять его, клялся ей в любви, писал, что готов встать на колени. Бет зачитала телеграмму Пикфорд, но она осталась неумолима: «То, что я знала о Дугласе, это одно, но когда об этом узнает весь мир».

По мере того, как близился день вынесения окончательного приговора суда, близких друзей Мэри охватили сомнения. Они не могли себе представить, что такой идеальный брак мог когда-либо разрушиться. Но хотя Пикфорд и Фэрбенкс все еще любили друг друга, они становились жертвами обстоятельств.

10 января 1936 года Мэри, наконец, получила разрешение на развод. В тот вечер Фэрбенкс обедал в нью-йоркском ночном заведении под названием «Конни Инн». Рядом сидела Адель Астер, сестра танцовщика Фреда Астера. Дирижер оркестра, разглядев Фэрбенкса в свете свечей рядом с высокой красивой женщиной, объявил, что следующая вещь прозвучит в честь Сильвии. На глазах у изумленных посетителей Фэрбенкс внезапно встал из-за стола и стремительно покинул зал еще до того, как заиграла мелодия.

Он признавался брату, что словно бы по-новому открыл для себя Мэри. Он называл ее своей «единственной любовью». Впервые за последние годы он увидел все в ясном свете. Он поедет в Лос-Анджелес и вернет себе жену. Фэрбенкс устал и чувствовал себя совершенно разбитым, но он обрел цель, и она вернула ему трезвость сознания.

Теперь он каждый день наведывался в Пикфэр и возил свою

бывшую жену кататься на автомобиле, как в первые месяцы их любви. Мэри была добра, рассудительна и просила дать ей время. Она отказалась принять от него в подарок бриллиантовый браслет. А однажды отказалась принять его самого. Тогда Фэрбенкс навестил сына и свою племянницу Мэри Маргарет Фэрбенкс, дочь Джона, проводивших ту зиму в доме на берегу в Санта-Монике. «Он говорил о том, что хочет поселиться на вилле в Риме и читать там книги», — вспоминала она. Вечерами Фэрбенкс любил пофилософствовать: «Если вы объехали весь мир и все повидали, вам больше некуда и не к чему стремиться». Такие разговоры тревожили его племянницу. Еще больше они беспокоили Мэри Пикфорд. «Почему бы нам не уехать вместе, — предлагал он ей, — и не поселиться где-нибудь в Швейцарии? Или, если хочешь, построим ранчо; мы ведь всегда мечтали об этом». Пикфорд снова ответила ему отказом.

Постепенно он начал сознавать, что ничего уже не вернешь. В феврале 1936 года Фэрбенкс сел на поезд и отправился в Нью-Йорк. На каждой станции он посылал жене телеграммы. Джей Ар, который сопровождал его, не помнил содержания этих посланий, но помнил их тон. Фэрбенкс умолял жену о прощении, брал на себя вину не только за свои, но и за ее ошибки. Он часами сидел один в своем купе. Прибыв в Чикаго, он наведался в офис «Юнайтед Артисте» и спросил, не было ли для него телеграммы из Калифорнии. Выслушав отрицательный ответ, он заказал телефонный разговор с Пикфэром, но мажордом сказал, что хозяйки нет. Когда Фэрбенкс сел в экспресс и продолжил путь в Нью-Йорк, им овладела депрессия.

В Нью-Йорке сын старался развлечь отца, насильно заставляя его ходить на бродвейские шоу. Когда люди узнавали актера, он отводил глаза и старался улизнуть. Джей Ар с тревогой наблюдал за тем, как отец на глазах превращается в неврастеника. Он немного успокоился, когда Фэрбенкс вдруг пригласил его вместе позавтракать и обсудить совместную работу в кино. Для молодого актера, который вырос на фильмах Фэрбенкса и, просматривая их, с восторгом думал: «Это мой отец!», такая перспектива казалась захватывающей.

Появившись в отеле Фэрбенкса на утро, Джей Ар попросил администратора позвонить в номер отца. «Ваш отец выехал», — ответил администратор.

Фэрбенкс-младший с изумлением выслушал рассказ о том, как его отец среди ночи отправился в Европу. «О, сэр, — сказал портье, когда Джей Ар уже собирался уходить. — Полчаса назад мы получили телеграмму на его имя. Вы возьмете ее?»

Телеграмма была подписана «Хиппер».

Фэрбенкс-младший собрался с духом, взял ключ от номера отца и обыскал его, надеясь найти что-либо, что указывало бы на название корабля или на страну, в которую он отправился. Вскоре к нему присоединился Том Герати, получивший известие о неожиданном отъезде Фэрбенкса. Ничего не обнаружив, они связались с Фрэнком Кейсом, и тот сообщил, что актер звонил ему после полуночи, потому что не мог заснуть и был чем-то разгневан. Кейс заказал Фэрбенксу билет на пароход во Францию, где его ждала Сильвия. Все больше нервничая, Джей Ар попытался связаться с кораблем по телефону. Наконец Фэрбенкс поднял трубку и выслушал сына, который в восторге зачитал ему телеграмму Пикфорд. В ней говорилось, что она прощает его и зовет домой.

Фэрбенкс ответил, что это наверняка заговор, организованный недоброжелателями, чтобы поиздеваться над ним. Когда с ним заговорили Герати и Кейс, он закричал, что даже старые друзья восстали против него. Тогда Джей Ар связался с Мэри. Она позвонила на корабль и передала на словах текст телеграммы. Последовало долгое молчание.

«Слишком поздно, — обронил Фэрбенкс и снова замолк. — Теперь слишком поздно».

Сильвия согласилась стать его женой. 7 марта 1936 года они поженились в Париже.

Через несколько лет супруги поселились в уединенном доме на побережье. Там не было большой студии, площадок для игр, трамплинов и гимнастических матов. Фэрбенкса больше не окружал ореол славы, он не снимал фильмов, его не обслуживала армия слуг. Фэрбенкс готовил коктейли для гостей, играл в карты и рассказывал старые истории. Он по-прежнему обожал гольф. Но случались дни, когда Фэрбенкс удирал оттуда, чтобы провести несколько тихих часов в Пикфэре. Он сидел у кромки бассейна рядом с Пикфорд, и иногда она позволяла ему держать ее за руку. «Какая ошибка, Мэри», — признался он ей однажды. Пикфорд посмотрела в сторону горизонта и ответила: «Мне очень жаль».

# Для чего нужна Мэри Пикфорд?

Президент Франклин Рузвельт говорил: «Когда в период Депрессии люди чувствуют себя угнетенно и их охватывает пессимизм, американцы могут, заплатив пятнадцать центов, пойти в кино, увидеть на экране улыбающееся лицо ребенка и забыть обо всем на свете, в том числе и о собственных проблемах». Этим улыбающимся ребенком была Ширли Темпл.

Карьера юной актрисы началась благодаря ее матери, которая сначала внимательно наблюдала за творчеством Пирл Уайт, звезды немого кино, обладавшей атлетическим телосложением, но потом ее привлек трогательный образ Маленькой Мэри. В 1931 году она завивала волосы своей трехлетней дочки в локоны а-ля Пикфорд. Спустя год Ширли снялась в сериале, где она появляется в пеленках и с розой за ухом. С тех пор она постоянно снимается в кино, прыгает и скачет на экране, а в 1934 году танцует и поет в фильме из двух частей «Ритм нового курса» с Бадди Роджерсом. В 1935 году Ширли удостоили специального игрушечного Оскара. «Санта-Клаус, — говорил ведущий церемонии Ирвин С. Кобб, — принес тебе самый милый подарок из тех, которые когда-либо получали маленькие девочки». Темпл внесла свой вклад в экономику. Ее личико помогало продавать детские платья, посуду, ноты, швейные наборы, карманные зеркальца, игральные карты, гетры и леденцы.

«Ширли стала инструментом, на котором играла ее мать», — говорил Аллан Дон, снявший с ней три ленты. К счастью, он умел решать проблемы с сильными, властными матерями, так как в свое время ему приходилось общаться с Шарлоттой.

На этом сходство между Пикфорд и Темпл не заканчивалось. Ширли, как и Мэри, играла детей определенного типа. Своей игрой она заставляла таять сердца стариков и помогала забыться отягощенным повседневными заботами отцам семейств. В 1935 году на экраны вышел фильм «Кудрявая головка», еще больше закрепивший за Ширли пикфордовский образ; эта картина являлась римейком «Длинноногого дядюшки». В ней Темпл танцует взрослые танцы и играет на маленьком детском рояле.

После появления студии «XX век Фокс», будущим Ширли занялся Даррилг Занук. Его тоже привлекал образ Маленькой Мэри: поначалу он планировал выпустить римейки фильмов «Сверчок Фанчон», «Поллианна», но из этой затеи ничего не вышло. В 1936 году появилась новая версия «Бедной маленькой богачки», в которой Гвен является дочерью мыльного магната. Однажды она покидает дом и находит приют в компании бедных,

но добрых бродячих актеров. Через два года состоялась премьера радиопостановки «Ребекка с фермы Саннибрук», в которой Темпл покорила сердца американцев своим пением. В 1939 году она прекрасно танцует в картине «Маленькая принцесса».

«О, она была очень мила», — вздыхала Мэри. Пикфорд узнавала себя в Темпл — те же локоны, та же слава и трудное актерское детство. Но она не понимала, что образ Ширли затмевает память о ее собственных работах в кино. Не понимали этого и критики, которые в 1938 году наперебой писали о том, что Темпл «обладает той же привлекательностью, которая сделала Мэри Пикфорд любимицей всей Америки». Но в действительности образ Маленькой Мэри был куда сложнее, обладал ярким темпераментом, силой, трагичностью, чувством улицы, оптимизмом и склонностью к фарсу. За небольшим исключением, эти качества проявлялись в девочках-подростках, а не в пятилетних крошках.

Всякий раз, когда Ширли бралась за какую-нибудь роль Пикфорд, у зрителей неосознанно создавалось впечатление, что Мэри играла только детей. Публика начинала забывать о том, как играла Мэри. В 1987 году критик Молли Хаскел писала, что «за детской привлекательностью Мэри скрывается расчетливый ум. Хлопая в ладоши от радости, она думает о том, как бы заполучить то, что она хочет, как очаровать маленького мальчика или привередливого старика». Хаскел ничего не поняла. Это описание соответствует не столько Мэри, сколько Темпл.

«Инфантильность — это ее маска, — негодовал романист Грэм Грин, регулярно писавший статьи о кино. — В ее притягательности слишком много от взрослого человека». Грин утверждал, что когда Темпл надевала брюки, «она понимала, что они хорошо на ней сидят, и носила их с уверенностью Марлен Дитрих». Он назвал ее игру в картине «Уилли Уинки» совершенно взрослой. «Под маской детской непосредственности скрывается вполне зрелое отношение к любви. Ее поклонники — пожилые люди и священники — по достоинству оценивают ее хорошо сложенное и влекущее к себе маленькое тело».

Едва ли Темпл можно в чем-то обвинять. Она была талантлива, любила угождать и источала нежность. Она играла так, как ей велел режиссер. К сожалению, ее вынуждали играть, петь и танцевать так, как это делали девушки Зигфильда. Мэри обладала даром совершенно иного рода. В отличие от режиссеров, снимавших Темпл, она не забывала, как думает, как чувствует и как ведет себя ребенок (восхищавшийся Мэри Грин никогда не сравнивал ее с Темпл). Тем не менее в начале 30-х годов у многих создавалось впечатление, что фильмы Пикфорд

инфантильны и содержат в себе скрытые сексуальные импульсы.

Мэри, в свою очередь, только способствовала такому представлению, постоянно обращаясь к образу маленькой девочки. Она рано смирилась с тем, что ее преданных поклонников сводили с ума дети, которых она играла на экране. И она не собиралась разрушать свой имидж.

В силу того, что немое кино потеряло свой рынок, фильмы с Маленькой Мэри больше не показывали в кинотеатрах. Парадоксально, но Пикфорд это более чем устраивало. Она утверждала, что ее фильмы крайне устарели и что она стыдится их. Действительно, ее лучшие картины вышли из моды. «Я с удовольствием вспоминаю «Длинноногого дядюшку», но не хочу снова смотреть эту картину», — говорила она. Мэри объясняла, что с появлением звукового кино ее фильмы перестали восприниматься как искусство. «Лучше оставаться прекрасной иллюзией в умах людей, — сказала она в интервью «Фотоплей», — чем быть образцом безвкусицы на экране. Просто я пришлась по вкусу моему поколению. В этом вся суть».

В феврале 1936 года Мэри выступила в роли ведущей программы «Вечера в Пикфэре», неудавшегося радиошоу, которое транслировалось на всю страну. Предполагалось, что эта программа должна снять покров тайны со знаменитостей, которые, миновав лакея, приветствовали Пикфорд у нее дома. «Мрачновато, — вынесла вердикт газета «Нью-Йорк Пост». — В развлекательном плане шоу оставляет желать лучшего».

Еще одна проблема заключалась в том, что мистическая пелена, окружавшая имя Пикфорд прежде, становилась все прозрачнее. Она была «одинока, богата и немного старомодна». Ее слава вступила в патетическую стадию прошедшего времени. Американцев уже не слишком интересовало, с кем Мэри общалась, о чем думала, или что происходило в Пикфэре. Актеры, как и зрители, при желании могли легко узнать об этом.

Пикфорд сдала позиции и как продюсер. Немое кино создавалось инстинктивно; Мэри знала, что подходит для нее и как тронуть сердце среднего зрителя. Теперь же ей не удавалось нащупать пульс публики. После постигшего «Юнайтед Артисте» кризиса, связанного с уходом Занука, Пикфорд пыталась как-то способствовать улучшению ситуации.

Она могла бы сделать неплохой фильм из своего рассказа «Маленькая лгунья», напечатанного в 1934 году. Там шла речь не только о ее юности, но и о жизни детей, которых она играла в кино. Главная героиня — девочка Вероника, актриса-подросток с большим стажем. Недавно умершая мать Вероники не только

прекрасно шила, но и обладала несомненными актерскими способностями. Веронику отдают на попечение строгой, лишенной чувства юмора тетке, что приводит к столкновению двух волевых характеров. Экранизация этой истории, в героине которой ощущается тонкая, впечатлительная натура Мэри, действительно могла стать продюсерской удачей Пикфорд.

Но она отказалась от этого проекта, как и от экранизации романа «Вдова наполовину» и от создания звукового римейка «Мыльной пены». Вместо этого Мэри решила сотрудничать с Джессом Ласки, которого в 1932 году уволили из «Парамаунт». В 1936 году они выпустили на студии «Фокс» две ужасные картины — «Дождливый день» и «Веселый сорванец».

В 1935 году место Джо Шенка на посту президента «Юнайтед Артисте» занял Эл Дихтман. Вскоре он привлек к сотрудничеству своего друга Дэвида О. Селзника, который прославился, сняв на студии «РКО» знаменитый фильм «Кинг Конг» (1933). Он добился больших успехов и на «МГМ», снимая картины по романам Толстого и Диккенса. В 1935 году он основал «Селзник Интернэшнл Пикчерс» и начал распространять свои ленты через «Юнайтед Артисте».

Лихтман устал от нападок Голдвина и уволился через несколько месяцев. Его место заняла Мэри. Именно в этот период «Юнайтед Артисте» совершила одну из самых досадных своих ошибок.

Так и не дождавшись от руководства компании заключения контракта, Дисней объявил о своем переходе в «РКО». В качестве одного из условий продолжения работы на «Юнайтед Артисте» он требовал, чтобы трансляцию его фильмов по телевидению оплачивали в двойном размере. Мэри и Голдвина очень беспокоил этот пункт, хотя в те дни телевидение играло весьма незначительную роль и еще только становилось на путь развития. Это говорит о силе предвидения у руководителей «Юнайтед Артисте» в отношении будущего, но ясно и то, что талант Диснея стоил любой суммы, которую он запрашивал.

После своего ухода Дисней обратился к «Юнайтед Артисте» с просьбой о передаче прав на прокат его картин «РКО». Пикфорд холодно ответила, что «Юнайтед Артисте» даже не станет рассматривать этот вопрос.

Людям, наблюдавшим за ее деловой деятельностью в киноиндустрии, оставалось только качать головами. Возможно, они вспоминали, как в 1920 году она призналась, что мозгом их семейного бизнеса всегда была Шарлотта.

«Бедная Чакки, — писала Пикфорд о сестре, — на нее очень

тяжело повлиял уход Джека. Казалось, что после смерти брата умерла ее лучшая часть». Лотти и Джек походили друг на друга как внешне, так и по темпераменту. Оба обладали способностями, но мало чего достигли в жизни.

«Однажды, — вспоминала Мэри, — Лотти и я, будучи еще детьми, хотели получить театральный ангажемент. Лотти обнаружила, что что-то забыла, и побежала домой. Я же села на трамвай, приехала в агентство и получила работу. Я думаю, что если бы Лотти всегда держалась меня, у нее все бы получилось. Возможно, тот давний случай и решил наши судьбы». В этих словах больше чувства вины, чем здравого смысла. Лотти, как и Джек, играла достаточно неплохо, но не блестяще. Им не хватало харизмы и самодисциплины.

Человеком похожего склада был и третий муж Лотти, Рассел О. Гиллард. В феврале 1933 года, прожив с ним почти пять лет, Лотти подала на развод, заявив, что она взяла мужа в свой бизнес, но он не захотел работать. Судья согласился с ней и дал разрешение на развод.

В июне Лотти удивила журналистов заявлением о том, что несколько месяцев назад она вышла замуж за Джона Уильяма Л ока, светского джентльмена из Питтсбурга. К сожалению, на тот момент дело о разводе с Гиллардом еще не закончилось. Разговаривая об этом по телефону из Чикаго, Лотти рассмеялась: «Если об этом узнают в Лос-Анджелесе, грянет скандал. Но прежде чем разлучить нас с Джоном, властям Калифорнии придется выяснить, где произошла наша тайная свадьба. В любом случае, — беззаботно добавила она, — в тюрьму посадят меня. Для Джона этот брак первый».

Пикфорд, открыто восхищавшаяся братом, сдержанно выражала свои чувства, когда дело касалось Лотти. В мемуарах она защищала Джека, излагая свои версии скандалов и называя его большим актером. По крайней мере, он снялся в более чем сорока картинах, в то время как Лотти сыграла всего в восьми (если не считать сериала «Бриллианты с неба»). Мэри не упоминает ни одну из ее лент. Возможно, как и газетчики, она не слишком ценила свою сестру. Можно только догадываться, что Лотти думала о Мэри, которая не только воспитала ее дочь, но и превзошла ее в красоте, богатстве, таланте и расположении Шарлотты. Неясно также, насколько виноватой ощущала себя Мэри. Однажды, когда Лоттю, проявив редкую для нее настойчивость, попыталась вести детскую радиопередачу, ее сестра закричала: «На радио достаточно и одной Пикфорд!» «Тетя разбила сердце моей матери», — вспоминала Гвин.

Сестры увиделись в последний раз, когда учитель игры по

пианино Лотти пел им «О, Иисус, когда я печален и одинок». Лотти поспорила с сестрой, что та заплачет, когда услышит этот гимн. Так оно и вышло, и Мэри охотно рассталась с проспоренным долларом. Потом они заговорили о Библии; к тому времени Лотти заинтересовалась религией. Описывая в своих мемуарах этот момент, Мэри начинает морализировать, цитируя Библию: «Там, где двое или трое собираются во имя Мое, там и Я среди них». Описание этой сцены заканчивается фразой: «Я уверена, что Он был с нами в тот день».

9 декабря 1936 года Лотти неожиданно упала у дверей своей комнаты. У нее случился сердечный приступ, и, по словам врача, она умерла, пытаясь встать. Как всегда в моменты кризисов, Мэри оказалась во власти своего воображения. Она ясно увидела перед собой юную, смеющуюся Лотти. Они вновь были молоды и «ехали на санках, привязанных к большим саням с запряженной в них лошадью. Внезапно Лотти бросило в сугроб. Я в страхе подбежала к ней, опасаясь, что она ушиблась, и вытащила ее из снега. Ее милое розовое лицо и даже длинные темные брови покрывал снег. Я взглянула на ее яркую шапочку, и вдруг почувствовала, что от любви к сестре у меня закружилась голова. Я про себя поблагодарила Бога за то, что он спас Лотти».

«Им не стоило разводиться, — говорила Гвин о Пикфорд и Фэрбенксе. — Они оба очень болезненно пережили этот разрыв».

Фэрбенкс по-прежнему чувствовал, что их с Мэри до сих пор объединяет некая душевная связь. Его племянница Летиция вспоминает, как на собрании руководства «Юнайтед Артисте» один из партнеров в раздражении показал Пикфорд кулак. «Как вы смеете позволять себе такие выходки в адрес моей жены?» — закричал Фэрбенкс, хотя он и Мэри уже давно были разведены. После этого он вышвырнул обидчика из кабинета.

Что касается Мэри, то она стремилась вести светский образ жизни и часто появлялась в обществе. «Когда Пикфорд танцевала в каком-нибудь шикарном клубе на Манхэттене с молодым человеком, вроде Бадди Роджерса, стараясь выглядеть при этом то веселой, то романтичной, это зрелище трогало вас больше, чем маленькие трагедии из ее старых фильмов, — говорила Лина Баскетт, актриса немого кино, вышедшая замуж за Сэма Уорнера. — Мэри очень постарела, и всех интересовало, каково осознавать это. А таких парней, как Бадди, занимали только ее деньги». Возможно, Бадди действительно женился на Пикфорд, надеясь прославиться. Если это так, то он выбрал не ту актрису, потому что, хотя притягательность Мэри сохранялась, ее аура походила на вышедшие из моды кружева.

Люди знали, или полагали, что знают, чего хотела Мэри: юности Бадди («этой чертовой юности», по словам Фэрбенкса). В самом деле, она, казалось, очень гордилась внешностью своего возлюбленного. Может статься, она надеялась помолодеть в объятиях Роджерса. К сожалению, слава Бадди быстро увяла, и он вышел в тираж. Актер винил в этом только самого себя. «Я метался между сценой, кино и джаз-бэндом, — говорил он, — и в итоге не смог добиться успеха ни на одном поприще». Однажды Роджерс назвал свой разрыв с «Парамаунт» самым скверным решением, которое он когда-либо принимал. В глубине душе считая музыку временным хобби, он в то же время не обольщался в отношении своего актерского ремесла. «Я никогда не играл хорошо», — откровенно заявлял он.

Но у Роджерса оставались преданные поклонники в его родном городе Олат. В мае 1937 года местная газета с гордостью сообщила о том, как он спас жизнь Конни Босуэл, которая заснула в своей гримерной с сигаретой в руке. Роджерс, выступавший на том же концерте, вытащил ее из горящей комнаты, а затем лично погасил пламя. Через шесть недель Бадди проявил еще больше героизма, достигнув того, чего мало кто от него ожидал.

«Сначала я старалась не думать о новом замужестве», — писала Пикфорд в книге «Солнечный свет и тень». Но Роджерс, делавший Мэри предложение за предложением с тех пор, как она получила разрешение на развод, устал от ее уклончивости. Как и Фэрбенксу и Оуэну в свое время, ему пришлось предъявить ультиматум. «Глупо вести себя так, — сказал он Пикфорд. — Вы знаете о моих чувствах к вам. Они никогда не являлись секретом ни для вас, ни для кого бы то ни было. Если вы не хотите выходить за меня замуж, прямо скажите мне об этом. Теперь все зависит только от вас. Я больше не стану возвращаться к этой теме».

Пикфорд задумалась. Роджерс любил ее, обещал заботиться о ней. Его отличали простота и открытость. Даже в семье Фэрбенкса его любили. Он обещал Мэри более спокойную жизнь, чем та, которую она вела с предыдущим мужем. Кроме того, больше всего на свете она ценила преданность. В течение нескольких лет Роджерс обожал и поддерживал ее, демонстрируя свою лояльность. И, что самое главное, он по-прежнему считал ее молодой и красивой. Этого было достаточно.

В беседе с журналистом из «Либерти» Мэри говорила о том, что им пришлось пережить трудные времена: «А вы знаете о том, что я получила удовольствие, когда исчезла из памяти публики? Когда я находилась на вершине славы, меня толкали вперед с бешеной силой. Я не могла остаться наедине с собой. У меня не

было личной жизни. Посмотрите, как тихо сейчас в этом доме. — Мэри и сама казалась очень тихой и умиротворенной. — Я испытываю облегчение от того, что все это кончилось. Я пережила головокружительный взлет». Мэри полагала, что сможет без труда изменить свою жизнь. «Я думаю, точнее, я в этом уверена, что продам Пикфэр. Я куплю маленький домик на берегу озера Эрроухед. Я хочу покоя». Она собиралась коротать там время, занимаясь верховой ездой, стрельбой из лука и игрой в теннис и «живя внутренней жизнью». Она больше не хотела быть Маленькой Мэри, обремененной бесчисленными обязательствами.

Все это произносилось с каким-то недоумением, словно Пикфорд, подобно змее, сбросила свою старую кожу и теперь удивлена собственной эластичностью и легкостью. «Я больше никогда не появлюсь на экране и не собираюсь возвращаться в театр. У меня не осталось амбиций. Возможно, я наконец-то становлюсь нормальной женщиной». Она хотела поделиться вновь приобретенными знаниями о жизни с окружающими: «Недостаточно жить ради себя одного. Вы становитесь узким, эгоистичным, ограниченным человеком». Новый брак обещал подарить ей всю полноту жизни.

17 июня они с Бадди, держась за руки, подали заявление. Выйдя из здания, Мэри с трудом пробилась к машине сквозь море цветов и кинокамер. Газеты сообщили, что на церемонию она наденет платье из голубого крепа и какой-нибудь подходящий головной убор. Мэри, стремясь побыстрее уничтожить образ Любимицы Америки, пришла к алтарю в маленькой фетровой шляпке.

Свадьба состоялась 24 июня 1937 года в доме Хоуп Лоринг. Мэри спешно наряжалась в Пикфэре и опоздала на десять минут. По словам Гвин, которая помогала ей, «платье сидело на ней не так, как нужно, и его пришлось подкалывать булавками. Тетя все время топала ногой и кричала: «Я не хочу!» — совсем как маленькие девочки из ее фильмов». Но когда Пикфорд, усыпанная орхидеями, наконец-таки появилась в доме Лоринг, она выглядела очень помолодевшей. Они с Бадди опустились на колени и поклялись чтить и любить друга — но не подчиняться; своенравная невеста отредактировала текст клятвы. На свадьбе присутствовали тридцать гостей. Только двое из них представляли семью Пикфорд — Гвин и Верне, дочь Лиззи.

В течение последующих сорока лет Бадди подчеркнуто обращался к жене не иначе, как «миссис Роджерс». Некоторые полагали, что этим он утверждал свою победу не над Пикфорд, а над Фэрбенксом. Другие считали, что победителем из схватки вышел не Роджерс, а Дуг. Фэрбенкс-младший, любивший и Бадди,

и Мэри, задавал себе вопрос в 1988 году: «Могла ли Мэри снова выйти замуж, чтобы отомстить отцу? Кто знает? Теперь никто не может сказать на этот счет ничего определенного». Г вин придерживалась большей суровости в оценках: «Она вышла замуж за Бадди со злости, из желания сделать наперекор».

Может, так оно и было. Разумеется, в мщении есть своя прелесть. Пикфорд просияла, когда, явившись на собрание «Юнайтед Артисте» в сопровождении Роджерса, услышала от Фэрбенкса следующую фразу: «У тебя хороший вкус, Мэри; он красивый парень». Он не хотел конфликтов между своей бывшей супругой и Сильвией. Однажды, когда Мэри хотела выйти из зала правления, Фэрбенкс мягко взял ее за локоть: «Не уходи сейчас, Хиппер; в коридоре ты наткнешься на мою жену» (Хиппер послушалась его совета). Спустя несколько недель, когда приносящая несчастья Глория Свенсон пригласила обеих женщин на голливудскую вечеринку, Фэрбенкс попытался воспрепятствовать этому. Но на этот раз Пикфорд взяла себя в руки и попросила своего бывшего мужа представить их друг другу. Когда он ответил отказом, Мэри пересекла комнату и подошла к Сильвии, окруженной всеобщим вниманием. Очень высокая, Сильвия села на стул и встретилась с Мэри взглядом. «Я слышала, что Пикфэр продается, — сказала леди Эшли (все называли ее именно так, хотя официально она уже лишилась этого титула). — Какой ужас». Мэри ответила, что Пикфэр отслужил свое.

Эти женщины встретились еще раз, к большому удивлению Мэри. Пикфорд летела на самолете в Вашингтон, держа на коленях большой футляр со своими драгоценностями. Вдруг новая миссис Фэрбенкс появилась в проходе и с фамильярным видом села рядом с Пикфорд, намереваясь завести женскую беседу.

«Дорогая Пики, — сказала Сильвия, — позволь мне посмотреть твои драгоценности».

Мэри вздрогнула. Никто не называл ее Пики. Перспектива интимной беседы с Сильвией ужаснула ее. Тем не менее она мило улыбнулась своей собеседнице. «Ну, разумеется, — сказала она. — Я хочу, чтобы ты посмотрела их, ведь это подарки Дугласа». Затем она вынула все драгоценности камень за камнем: изумруды, сапфиры, бриллианты, в том числе и рубиновый гарнитур, достойный русской царицы. «Это подарок на мой день рождения, — рассеянно говорила она, — а это он подарил мне просто так». Потом она попросила Сильвию показать ее драгоценности. Но у той оказалась только небольшая булавка с камнем. Она объяснила, что недавно замужем.

К моменту прибытия в Вашингтон Мэри чувствовала себя на взводе после нескольких часов утомительного соревнования в остроумии с леди Эшли. Тем не менее она скрывала неловкость от того, что сидит рядом с ней. Невероятно устав, она забыла о драгоценностях. Но Сильвия не забыла о них. Встретившись с мужем в Нью-Йорке, она напомнила Фэрбенксу об этих подарках. Мэри представляла себе, какая сцена разыграется, когда Дуглас начнет уверять Сильвию, что чудесные серьги вовсе не его подарок и что Мэри сама платила за рубины. У брошенных жен тоже выпадают редкие минуты счастья.

«Нью-Йорк Таймс» объявила цену, которую назначили за Пикфэр: пол миллиона долларов. Ходили слухи, что имение купит районная администрация Беверли-Хиллз, собиравшаяся превратить его в парк для туристов и музей кино. Когда Мэри и Бадди вернулись с Гавайев после медового месяца, они переехали к Роджерсу. Его дом стоял неподалеку от кантри-клуба. Роджерс хотел обновить особняк, но у него ничего не получилось. Пикфорд охватило беспокойство, и Бадди почувствовал это. Они не предпринимали никаких усилий, чтобы найти новый дом и начать новую жизнь. Однажды Мэри просто сказала мужу, что пора упаковывать вещи. После этого они отправились в Пикфэр.

Летом 1936 года «Юнайтед Артисте» избрала очередного президента, финансиста А. Х. Джианнини. Банкирская цепкость уживалась в нем с нежной душой романтика. Он не скупился, субсидируя фильмы, и умел улаживать конфликты и ссоры между студиями.

После своего назначения Джианнини сказал: «Больше всего индустрия кино сейчас нуждается в мире. Многие сделки не заключаются только потому, что кто-то кому-то не нравится. И им плевать на результат. Корпорация «Юнайтед Артисте» не позволит своим членам и партнерам выяснять личные отношения в офисах, так как это помешает плодотворной работе». Но никто в «Юнайтед Артисте» не прислушался к его словам. «Всю свою жизнь я был авантюристом, — говорил впоследствии Джианнини, — и попадал во многие переделки. Но я должен сказать, что никогда не видел таких схваток, как на собраниях совета правления в «Юнайтед Артисте».

В 1937 году Сэм Голдвин на собрании директоров назвал партнеров — основателей компании «паразитами». Действительно, он один сделал больше фильмов, чем остальных три основателя вместе взятых. С почти маниакальной злостью Голдвин кричал, что основатели должны отказаться от своих акций в его пользу, и предлагал им по полмиллиона долларов

каждому. Пикфорд, Фэрбенкс и Чаплин рассмеялись. После этого они вышли в соседнюю комнату обсудить условия, на которых они согласятся отдать Голдвину бразды правления «Юнайтед Артисте». В конце концов, они сообщили, что их устроит сумма в два миллиона долларов каждому. Разочарованный Голдвин попросил Корду помочь ему с деньгами, но им не удалось собрать нужную сумму.

В 1938 году Мэри писала для «Нью-Йорк Джорнал». Она брала интервью у разных знаменитостей, включая Бадди, и комментировала общественные проблемы. Но ее колонка в газете исчезла, когда Пикфорд с успехом занялась рекламой косметики. Она никогда не пошла бы на это, находясь на вершине славы, но теперь, в сорок шесть лет, у нее вдруг появилась некая цель и видимость движения вперед. На рекламных снимках актриса выглядела просто великолепно. Текст гласил: «Когда я покупала эти лаки и кремы лишь для себя, они обходились мне значительно дороже, чем они стоят вам». Но рекламная кампания оказалась дороже, чем планировалось, и поэтому производство губной помады и кремов вскоре прекратилось.

Пока Мэри занималась косметикой, Голдвин наращивал темп выпуска своих фильмов. В 1937 году он поразил партнеров тем, что потребовал сделать его единственным доверенным лицом в руководстве. При этом они по-прежнему оставались бы владельцами акций, но Голдвин выбирал бы свой собственный совет директоров и, в конце концов, превратил «Юнайтед Артисте» в свою вотчину. Пикфорд, Фэрбенкс и Корда не смогли вымолвить ни слова от удивления. Чаплин, который вообще не приходил на собрания, если знал, что там появится Голдвин, прислал своего поверенного, адвоката Чарльза Шварца. Собрание превратилось в схватку, когда Голдвин воспользовался правом вето на финансовые дела компании, клянясь, что не отступится, пока не добьется своего. В конце собрания Шварц не выдержал и негодующе заорал: «Убирайся отсюда, хулиган!», обращаясь к режиссеру, снявшему «Грозовой перевал».

Понадобилось два года, чтобы разрешить этот кризис. Переговоры зашли в тупик. Голдвин через суд добивался разрыва своего контракта на распространение фильмов, но «Юнайтед Артисте», которая нуждалась в его лентах, не сдавала позиций. Процесс затянулся, и все его участники понесли большие денежные затраты. Все закончилось тем, что жена Голдвина, Френсис, приехала в Пикфэр и, дрожа, упала Мэри в ноги. «Я прошу за Сэма и за нашего ребенка: отпустите моего мужа», — рыдала она. Страх перед бедностью, любовь к семье — все это подействовало на Пикфорд. «Встаньте, — в замешательстве

пробормотала она. — Я все устрою. Прошу вас, Френсис, встаньте». С этой минуты дело ускорилось. 11 марта 1941 года Сэм Голдвин продал «Юнайтед Артисте» свои акции, прервал свой контракт и пошел искать драки в другом месте.

«У меня нет предрассудков», — писала Пикфорд, регулярно посещавшая гадалок. Очевидно, никто из ее друзей-экстрасенсов не предсказал, что Гвин, которая чувствовала себя в Пикфэре весьма стесненно, планирует удрать из дома. 31 мая 1939 года она сказала тете, что сегодня не собирается выходить на улицу. Вместо этого она сбежала с ведущим радиопрограммы, мужчиной намного старше ее. Его звали Хью Эрнст. Вскоре они обвенчались в Лас-Вегасе. Чувствуя, что ее предали, Мэри несколько недель после этого не могла разговаривать с племянницей.

11 июня 1939 года Пикфорд попросила свою ирландскую служанку погадать ей на чайных листьях. «Я вижу, кто-то лежит неподвижно, — сказала служанка. — Он одновременно близок к вам и вместе с тем как бы далек. Он умирает или уже умер, но я не вижу, чтобы вы плакали». На следующий день пятидесятишестилетнего Оуэна Мура нашли лежащим на полу в кухне. Он по-прежнему сильно пил и, как сказал врач, умер от кровоизлияния в мозг. Он пролежал мертвым два дня, прежде чем его обнаружили.

Спустя шесть месяцев, 12 декабря, телефонный звонок разбудил Мэри в номере чикагского отеля «Дрейк». Четыре часа утра — зловещее время для новостей, и как только Мэри услышала голос Гвин, она все поняла.

Фэрбенкс умер от сердечного приступа. За несколько дней до этого он почувствовал боль в сердце и по совету врачей лег в постель. На следующий день актер встретился со своим братом Робертом. Шестью годами раньше, в день своего пятидесятилетия, Дуг сказал брату, что жизнь наскучила ему; он добился всего, чего хотел, и желает лишь внезапной смерти. Фэрбенкс также сказал, что если он умрет, пусть Роберт сообщит об этом Мэри.

11 декабря Фэрбенкс-младший на цыпочках вошел в комнату отца. Свет был выключен, но он разглядел в темноте больного, который поднял руку. «Нам никогда не удавалось вести себя естественно по отношению друг к другу», — вспоминал Джей Ар. Отец будто и не заметил хвалебных статей о сыне, сыгравшем в авантюрных фильмах «Пленник Зенды» (1937) и «Гунга Дин» (1939). И все же между ними возникали моменты интимности. Весной Фэрбенкс присутствовал на свадьбе Джей Ара и Мэри Ли Хартфорд, которая незадолго до этого развелась с наследником компании «А энд П». «Теперь, когда он лежал в этой комнате,

слабый и немощный, мне показалось, что мы поменялись ролями. Я стал отцом, а он сыном, сильно захворавшим ребенком», — писал Фэрбенкс-младший. Они поговорили, и Джей Ар, взяв отца за руку, спросил у него, не хочет ли он, чтобы он что-нибудь почитал. Послушав несколько строф из Байрона и Шекспира, Фэрбенкс уснул. Джей Ар поцеловал отца в лоб — впервые за всю свою жизнь — и выскользнул из комнаты.

Под утро сиделка спросила у Фэрбенкса, как он себя чувствует, и актер просиял своей знаменитой улыбкой: «Никогда не чувствовал себя лучше». Через несколько часов сиделка, находившаяся в соседней комнате, услышала рычание пса Поло. Она заглянула в комнату больного и увидела, что тот мертв.

Повесив трубку, Мэри едва сдержала слезы, — она думала, что это та малость, которую она может сделать для Бадди, — и взялась за работу над официальным заявлением. «Я думаю, всех нас будут утешать воспоминания о той радости и атмосфере приключения, которую он дарил миру. Он ушел внезапно, как делал все в этой жизни, но невозможно поверить в то, что этот вибрирующий и веселый дух исчез навсегда».

Она не пришла на похороны: «Мне кажется, что глядеть на мертвых — это варварство. В тот миг, когда дух оставляет тело, оно превращается в пустую оболочку». Возможно, она не захотела ехать из-за Сильвии. Актриса Глэдис Купер с циничной иронией описывает леди Эшли в трауре, но с накрашенными ногтями на ногах, выглядывающими из босоножек. Но Летиция считала скорбь Сильвии искренней. «Полагаю, что она действительно любила дядю Дугласа. Никто не переживал его смерть так тяжело, как она». Сильвия в течение нескольких месяцев горевала по Фэрбенксу.

Мэри плакала в одиночестве, сидя в купе поезда, едущего в Нью-Йорк. Но сначала она позвонила Чаплину, который тоже не собирался на похороны. «Я не перенесу вид того, как они положат на Дугласа могильную плиту», — сказал Чарли. Вместо этого он объявил день траура, приостановив съемки своей новой картины. Около часа Пикфорд и Чаплин говорили о былых временах, о веселье на лужайке в Пикфэре, о ночных беседах и о старых фильмах. «Ты помнишь, как я всегда показывал свои фильмы Дугу?» — спросил Чаплин (он ненавидел все свои ленты, но всегда ждал от Фэрбенкса слов одобрения). «Я все еще вижу, как он сгибается от смеха, не в силах смотреть на экран, — ответила Мэри. — Я даже помню, как он закашливался в такие моменты». После этого разговора она вспоминала, что Фэрбенкс относился к Чаплину как к младшему брату и мог без конца слушать его истории.

«Бог сжалился над актерами, — заявил Сесиль Хардвик, часто оставлявший лондонскую театральную сцену ради кино, — и подарил им место под солнцем и плавательный бассейн. Правда, за эти блага им пришлось закопать свои таланты». Лос-Анджелес казался Хардвику Сибирью с пальмами. Журналист Брюс Бливен, проезжая через этот город, обратил внимание на «изысканную компанию безмятежных существ, чьи тупые лица указывали на то, что каждое из них старалось казаться полным идиотом».

Это типичное заявление для людей с Восточного побережья и театральных деятелей, которые не хотели мириться с поставленным на конвейер кинопроцессом. Но, несмотря на столь нелестную репутацию, в мире кино случались проблески интеллекта и сознания. Например, в военные годы Голливуд не уступал Нью-Йорку в количестве дебатов и политической активности, частично питаемой присутствием европейских деятелей искусства, которые спасались в «стране лотосов» от нацистов. Среди них были писатели Бертольд Брехт и Томас Манн, артисты Луиз Райнер и Петер Лорр, композиторы Эрих Корнгольд, Ганс Эйслер и Макс Штайнер, режиссеры Уильям Дитерль, Фритц Ланг и Билли Уайлдер. Их нелегкая судьба, гражданская война в Испании и прибытие в Калифорнию тысяч евреев привели к созданию активной антифашистской группы, в которую вошли либеральные деятели мирового кино.

Пикфорд не скрывала, что принадлежит к другому, правому кругу. В 1920-х годах она встречалась с Муссолини, а в 1934 году посетила в Нью-Йорке мероприятие, посвященное пятнадцатой годовщине фашизма. «Приехав в Италию в последний раз, я обнаружила там совсем другой дух, чем во время ранних поездок, — говорила она на этом вечере. — Эти изменения произошли благодаря Муссолини. Италия всегда рождала великих людей, и Бенито появился в подходящий момент. Вива фашизмо! Вива Дуче!» Тремя годами позже, вернувшись из поездки по Европе, Пикфорд повторила эти хвалебные слова, добавив: «Адольф Гитлер? По-моему, он великий человек, который нужен немецкому народу. Ситуация в Германии во многом изменилась к лучшему».

Постепенно между голливудскими либералами и теми, кто находился под влиянием правой идеологии, разгорелся серьезный конфликт, и многих левых заклеймили как коммунистов. Они стали жертвами антикоммунистической истерии, и некоторым досталось больше, чем Чаплину.

В течение нескольких лет он был объектом нападок. В 1934 году античаплинские настроения усилились, когда, гастролируя с

фильмом «Огни большого города», он начал позволять себе свободно высказываться по политическим вопросам. Например, патриотизм он называл «самым большим безумием, от которого когда-либо страдал мир». Тот факт, что Чаплин так и не стал американским гражданином, беспокоил и злил многих голливудских консерваторов. В разгар Великой Депрессии критики ждали, что в своем новом фильме актер как-то совместит образ своего Бродяги с политической злобой дня. И в самом деле, выход картины «Новые времена» (1936) заставил критика Ричарда Уоггса-младшего заявить: «Идеи фильма путаны и невнятны, но они определенно левого толка, как по симпатиям, так и по интересам».

Фильм «Великий диктатор» (1940) заканчивается речью, в которой герой Чаплина, бедный парикмахер, говорит о мире и надежде. Правые сочли это воззвание коммунистической проповедью. Некоторые осуждали Чаплина и за то, что он поддерживал советско-американский антифашистский союз. «После многих лет изощренного притворства, — писал реакционный журналист Вестбрук Пеглер, — когда открытое выражение взглядов могло бы повредить бизнесу Чаплина, теперь, сделав себе состояние и потеряв любовь публики, он откровенно демонстрирует солидарность с прокоммунистическими актерами и писателями, которые называют себя художниками, хотя на самом деле они поденщики».

Пикфорд колебалась. Она обожала Пеглера. Она могла взволнованно говорить о Чаплине, особенно после нескольких порций виски («Я часто читала и слышала суровые высказывания о Чаплине, — признавалась она, — и сама критиковала его»). Но она знала, что Чаплин не коммунист, и что он мог в ущерб себе выступать с критическими заявлениями или попросту злословить. Однажды кто-то сунул ему в карман пальто вырезку из газеты. В ней говорилось что-то насчет «голодных-уличных мальчишек», которым он обязан своим богатством. По словам Мэри, «это была наиболее злобная статья о Чарли, которая когда-либо появлялась в прессе». Они с Фэрбенксом напрасно пытались уговорить Чаплина выбросить эту статью. «Только ничтожный человек, страдающий от зависти и обиды, мог написать такое, Чарли, — с негодованием заявила Мэри. — Зачем ты прижимаешь гадюку к сердцу?»

Но Чаплин считал, что Пикфорд пытается покровительствовать ему. «Она постоянно упрекала меня, когда разговор заходил о бизнесе, — писал он в своих воспоминаниях, — заставляя меня чувствовать себя виноватым».

Мэри осмыслила все это позднее: «Я, наконец, пришла к выводу, что он не хотел того, чего хотела я. Вероятно, в какой-то период, особенно после смерти Дугласа, я обращалась с Чарли как-то не так».

Она старалась сохранять объективность. В 1939 году Дэвид О. Селзник, благодаря своему новому фильму «Унесенные ветром», занял почетное место на голливудском Олимпе (к сожалению, лента распространялась не через «Юнайтед Артисте»; в обмен на использование своей звезды, Кларка Гейбла, «МГМ» подписала контракт на право проката фильма). В 1941 году Селзник стал партнером Пикфорд и Чаплина, и компания ссудила его деньгами на производство фильмов. Селзник пустил средства на покупку талантливых актеров и новейшего оборудования; «Юнайтед Артисте» надеялась, что это приведет к повышению качества продукции. Однако новых лент все не появлялось, и раздраженный Чаплин подал судебный иск. В 1943 году Мэри, которой в прошлом доводилось принимать участие в подобных ссорах, написала Чаплину откровенное письмо: «Не кажется ли тебе самому неуместным, Чарли, что ты подаешь на Дэвида в суд за то, что он не сделал ни одной картины за три года? Вспомни, как мы с Дугласом шесть лет ждали появления первой твоей картины. Между тем твои фильмы двенадцатилетней давности не обладали такой значимостью, как фильмы Дэвида сегодня. Полагаю, у тебя имелись свои причины, по которым ты медлил с выпуском крайне необходимой продукции, хотя морально ты был обязан помогать Гриффиту, Дугласу и мне».

В этом страстном письме Пикфорд умоляла Чаплина думать о будущем и об интересах «Юнайтед Артисте»: «Последние пятнадцать лет мы только и делаем, что ссоримся между собой Эти разногласия парализуют деятельность компании. Твой иск к Дэвиду в любом случае обойдется нам дорого». Мэри пункт за пунктом подвела краткие итоги деловых конфликтов руководителей «Юнайтед Артисте» (попутно обвинив Чаплина в отсутствии здравого смысла) и заявила, что ее тяготят такое партнерство и такая дружба: «Ты единственный человек в киноиндустрии, который может в какой-то степени поставить под вопрос мою веру в тебя и преданность тебе. Мы вместе двадцать пять лет, и если за это время ты так и не узнал меня, Чарли, глупо напоминать, как много раз я смирялась и закрывала глаза на многочисленные обиды, резкие упреки и унижения, которые я перенесла от тебя».

Вслед за этим последовало октябрьское собрание, отмеченное нервными срывами и скрежетом зубов. Мэри говорила о недостатках устава. Когда-то основатели «Юнайтед Артисте»

неофициально договорились, что все решения должны приниматься только при всеобщем одобрении. Впоследствии это правило приобрело статус закона. Но девиз «Один за всех и все за одного» уже не помогал. Теперь голос одного члена правления мог затормозить прогресс «Юнайтед Артисте». Мэри решила, что именно в этом кроется причина всех последних неудач компании, и попыталась в судебном порядке отменить это положение.

«Оно существовало всегда, — заметил Чаплин, — и мы работали».

«Еще как работали», — с сарказмом отозвалась Пикфорд.

«Это вопрос мнений, — сказал Чаплин. — Твои дела идут хорошо, — сказал он ей. — Мои тоже. Думаю, что мы неплохо поработали в прошлом, — продолжал он, не обратив внимания на ее ядовитое «спасибо». — По-моему, об этом говорит твой кредит».

Мэри вспыхнула: «Мой кредит не касается «Юнайтед Артисте». Если бы он велся так же, как кредит компании, я осталась бы сегодня без единого цента». После того, как возмущенные крики затихли, Пикфорд заявила: «Отныне все деловые сделки, которые мне придется заключать с мистером Чаплином, я буду обговаривать с ним как с совершенно посторонним человеком».

После смерти Фэрбенкса, объединявшего их, эти двое редко виделись друг с другом. Мелкие обиды, о которых они прежде забывали, чтобы не травмировать Дуга, всплыли на поверхность.

В 1940-х годах Мэри Пикфорд знали как богатую матрону из высшего общества. За ее плечами была карьера, которую кто-то помнил, а кто-то забыл. Молодые американцы видели в ней аристократку, которая в прошлом каким-то туманным образом символизировала собой вселенское добро. В 1941 году генеральная федерация женских клубов составила список наиболее известных и уважаемых женщин, в который вошли Хеллен Келлер, Элеонора Рузвельт и Мэри Пикфорд.

Кроме того, Мэри состояла в попечительском совете фонда Томаса Эдисона, имела три почетные степени по искусству и по-прежнему принимала деятельное участие в гуманитарном фонде кино. На территории Пикфэра появилось благотворительное заведение в помощь ветеранам войны. В Вашингтоне Пикфорд сотрудничала с национальной юношеской ассоциацией по вопросам предоставления работы нуждающимся студентам. Франклин Делано Рузвельт предложил Мэри баллотироваться в Сенат («Я отвергла эту идею, — говорила она позднее, — потому что наши взгляды сильно отличались»). Но свой самый весомый

благотворительный вклад Пикфорд сделала в 1941 году, когда она заложила основание загородного особняка в Вудлэнд-Хиллз, Калифорния, бросив первую лопату земли там, где впоследствии построили пансион для пожилых заслуженных артистов, а также больницу и театр.

Но, несмотря на почести и активную деятельность, Мэри чего-то недоставало: ей не давала покоя память о Шарлотте. Ей хотелось стать продюсером фильма о жизни матери. В своем воображении она рисовала себе яркие сцены: смерть Джона Чарльза, долгие вечера, проведенные за шитьем, утомительные гастроли с бездарными спектаклями. Все это заканчивалось триумфом, когда Мэри, попав на студию «Байограф», словно по мановению волшебной палочки изменяла жизнь семьи. В 1940 году Пикфорд через посредников предложила Ширли Темпл, которая быстро взрослела и теряла свою зрительскую аудиторию, воссоздать образ юной Любимицы Америки на экране. К счастью, Темпл не пошла на это. Если бы она согласилась, образ Маленькой Мери, вероятно, никогда не возродился бы вновь.

Кроме того, после нескольких неудачных картин мать Ширли подписала дочери контракт с новым продюсером, Эдвардом Смоллом, который распространял свои фильмы через «Юнайтед Артисте». Короткий список намеченных к выпуску картин включал в себя римейки двух картин Пикфорд: «Маленькая Анни Руней» и «Стелла Марис». Героиня последней ленты в исполнении Темпл бесформенна и ужасна. «Маленькая Анни Руней» совершенно неузнаваема. Этот римейк вышел на экраны в 1942 году под названием «Мисс Анни Руней» и изображал бессмысленно веселящихся подростков. В роли Анни Темпл впервые поцеловалась на экране.

В 1943 году Дэвид О. Селзник заключил контракт с Темпл. Мэри попросила свою любимицу сыграть в фильме «Юная мисс».

Ширли изумила вся эта суматоха вокруг нее. В конце концов, она еще ни разу не виделась с Пикфорд. Когда эта встреча произошла на пресс-конференции, Мэри коршуном налетела на Темпл, заключила ее в объятия, словно давнюю подружку, а потом потащила к фотографу журнала «Лайф». «Пикфорд доверительно сообщила репортеру, — вспоминала Темпл, — что моим следующим фильмом станет «Кокетка», римейк ее картины 1929 года. Для всех, кроме нее самой, это было новостью».

Номер «Лайф» со снимком, сделанным в этот вечер, разошелся четырехмиллионным тиражом. По словам Темпл, это фото стало величайшим в истории кино. На нем две уверенные в себе круглолицые женщины одинакового роста держат друг друга за руки. Они излучают энергию, здоровье и стиль. Но подпись:

«Две величайшие актрисы прошлого» — убийственно жестока.

Говорят, что Пикфорд шокировала эта фраза. Но она стойко выдержала удар и приняла мудрое решение, написав в «Лайф» письмо, где отрицала голливудские сплетни о том, что она собирается подать на журнал в суд, назвав эти слухи чепухой.

Маленькая Мэри дружила с детьми не только на экране, но и ладила с ними в реальной жизни. Когда в 1910-х годах ее впервые представили Фэрбенксу-младшему, игравшему с детской железной дорогой, она немедленно опустилась рядом с ним на пол: «Это твои поезда? Позволишь мне поиграть с одним из них?» Позднее Пикфорд вспоминала: «Я испытывала материнские чувства ко всем маленьким детям, которые играли со мной на съемочной площадке». В 1920-х годах она надеялась забеременеть. Как-то Мэри сказала журналистам, что они с Фэрбенксом собираются взять на воспитание чужого ребенка. Но в их жизни случалось слишком много событий, а Фэрбенкс сам был как ребенок и не мог играть роль отца.

В 1943 году Пикфорд поняла, что время пришло. Ей исполнился пятьдесят один год, у нее был любящий муж и много свободного времени. Мэри давно решила, что она бесплодна. «Говорят, что нельзя любить чужих детей как своих собственных, — писала она, — но мне кажется, что иногда их можно любить даже сильнее, чем родных». Фактически она убедила себя, что полюбит сироту. Но ее ждало разочарование; встретившись с восьмилетней девочкой из приюта, она обнаружила, что осталась к ней равнодушна. Дело исправил Роджерс, который однажды привел к ней в комнату румяного мальчика шести лет. Он был одет в красивый костюмчик и отдал салют, когда Бадди представил его. Мэри зачарованно наблюдала за тем, как мальчик усаживается на коленях Роджерса. В следующее воскресенье его привезли в Пикфэр на целый день. Он много и жадно ел и расплакался, когда пришло время уезжать. Мэри так полюбила его, что не могла уснуть ночью. 2 мая 1943 она подписала все необходимые бумаги по усыновлению, и Рональд Чарльз Роджерс поселился в Пикфэре.

Примерно через десять месяцев Пикфорд посетила сиротский приют, и няни через окно показали ей своих воспитанников. Среди них была маленькая девочка, которой исполнилось всего пять месяцев. Мэри понравилось ее милое личико и шерстка темных волос на голове. По словам директора приюта, ее отца убили на Гвадалканале, а вскоре умерла мать. «Я хотела эту малышку больше всего на свете», — вспоминала Пикфорд. В течение нескольких дней она думала только о Роксане: о ее

беззубой улыбке, ее наклоне головы, о том, как она держала ее на руках. Через несколько недель из сиротского приюта сообщили, что все документы на Роксану готовы. Мэри поспешила туда, забрала девочку и помчалась домой на полной скорости, игнорируя красный свет светофора. Лимузин въехал в Пикфэр в облаке пыли. Она так разволновалась, что забыла позвонить Бадди, который в то время служил на авиационной базе. Дома также не было сделано никаких приготовлений. Когда девочку при везли в Пикфэр, там не оказалось ни детской одежды, ни бутылочек с молоком.

Ронни и Роксану перевозили с места на место, посылали в частные школы, оставляли в Пикфэре или поручали наемным воспитателям, пока приемные родители путешествовали. Мало кто из друзей и родственников знал об их существовании. Летиция считала Ронни «умным, симпатичным малышом. До приюта ему жилось ужасно. В пять лет он чистил ботинки на улице, зарабатывая себе на еду, в то время как его больная мать неподвижно лежала дома». Разумеется, в Пикфэре Ронни не голодал. Но Мэри забыла, что любовь завоевывается постоянным вниманием и общением. Шарлотта работала, играла и спала бок о бок со своими детьми. Она наказывала их, выслушивала, защищала и страдала. Мэри, со своей стороны, делала акцент на дисциплине. «Со мной обращались строго, — вспоминала Роксана в 1996 году. — Если я плохо себя вела, меня шлепали» (Пикфорд всегда делала это лично). Наказания в детстве запомнились Роксане на всю жизнь. Пикфорд учила детей следовать определенным правилам, покупала им всякие роскошные вещи, но при этом упустила нечто очень важное.

«Я гостила в Пикфэре, — вспоминала Летиция, — когда ко мне подбежал Ронни, которому исполнилось тогда семь лет, и сказал, что хочет прыгнуть с трамплина. А ведь он еще не умел плавать!» В тревоге она отвела мальчика в сторону. «Я должна сказать тебе, что на дне бассейна сидит дракон, — сказала Летиция. — Ты его видел? Он сидит на дне и, если поблизости есть взрослые, он не причинит тебе вреда. Но если взрослых рядом не окажется и ты вступишь в воду, он тотчас тебя схватит». Ронни сделал большие глаза и попросил нарисовать дракона. Понимая, что не стоит слишком запугивать ребенка, Летиция нарисовала ужасного, но смешного дракона из бассейна. Именно таким драконом и нужно было быть Пикфорд по отношению к детям.

Похоже, она стремилась к тому, чтобы дети достигли физического совершенства. «Ронни был просто маленьким мальчиком, — писала Летиция, — но Мэри это не устраивало.

Она говорила: «Боже мой, он такой же коротышка, как и я!» Таким образом, все шло не так идеально, как ей представлялось. Роксана, эта маленькая красивая крошка, росла крепким ребенком, но ее зубы нуждались в исправлении, однако Мэри почему-то так и не занялась этим».

И все же на фотографиях первые годы их совместной жизни выглядят весьма привлекательно. На одном из снимков Роксана, едва научившаяся ходить, с любовью тянет маму за ухо. Они обе одеты в короткие юбочки с оборками. На фото с пикников все выглядят шикарно, но Роксана просто великолепна в нарядном пальто и идущей к нему шляпке. Другие снимки сделаны на Рождество — у Ронни сверкают глаза, он только что получил в подарок лошадь-качалку, а Роксана, сидя на этой лошадке, прижимает к груди куклу. Сохранились также фотографии с детских праздников. Пикфорд вместе с детьми танцует вокруг шарманщика. Мэри и Роксана играют с его обезьянкой. Гаснут свечи, вскрываются подарки, показываются фильмы.

И, наконец, вся семья позирует для парадного портрета в большом зале в Пикфэре. Бадди, как обычно, замечательно выглядит, а Мэри украшают превосходные драгоценности. Роксана кажется немного потерянной, несмотря на гордую осанку, а Ронни умиротворенно улыбается. Над ними висит огромный портрет Мэри в золотой раме. Написанная в натуральную величину, картина напоминает о том, что образ Пикфорд, словно ангел или проклятие, будет преследовать их всю жизнь.

В 1945 году Фэрбенкс-младший в своем письме к Мэри спросил, что она скажет, если он начнет снимать фильм на «Юнайтед Артисте». Идея была в принципе не нова; он создал несколько лент для «Юнайтед Артисте». «Он отчаянно пытался внести свою особую лепту в историю кино», — говорила Мэри. «Я давно решил для себя, что никто не сможет последовать примеру моего отца, — признавался Джей Ар. — Его шаги были такими легкими, что он не оставлял следов».

Многие фильмы Фэрбенкса-младшего держались лишь на его мастерстве, хотя «Пленник Зенды» показал его склонность к тому, что Мэри называла широкими жестами и позерством. Очень недурна картина «Корсиканские братья» (1941). Когда в Европе началась война, любовь Джей Ара к Англии заставила его вступить в Белый комитет, который выступал за помощь союзникам. Социальное положение Фэрбенкса-младшего сблизило его с Белым домом, где он часто проводил уик-энды в качестве личного гостя Рузвельта. В 1941 году его послали с

миссией доброй воли в Южную Америку, но на самом деле его подлинной целью являлся сбор информации о пребывании там нацистов.

Джей Ар служил офицером на флоте и демобилизовался в 1946 году. Он написал письмо Мэри, когда задумался о возобновлении своей карьеры. Пикфорд понравилась мысль об установлении деловых отношений с молодым Фэрбенксом, но из любви к пасынку она советовала ему не иметь дела с «Юнайтед Артисте». «Строго между нами, — писала она ему, — студия до сих пор должна мне дивиденды с 1940 года». Вторая мировая война вызвала сильный рост посещаемости кинотеатров, что благоприятно отразилось на всех голливудских студиях за исключением «Юнайтед Артисте», где складывалась очень неблагоприятная ситуация. Как обычно, компании не хватало фильмов для проката, а те, которые имелись, были недостаточно хороши.

В 1945 году Мэри приняла своего мужа и Ральфа Кона, который когда-то создавал фильмы для «Колумбии», на новое предприятие под названием «Комет Продакшн». Новая компания сделала для «Юнайтед Артисте» шесть второсортных фильмов. Затем, совместно с еще одной студией, Мэри попыталась экранизировать пьесу «Прикосновение Венеры». Однако эта версия так и не попала на экран из-за судебного иска в миллион долларов режиссера Грегори Ла Кава, утверждавшего, что Мэри вмешивалась в съемочный процесс на всех стадиях работы.

Руководители «Юнайтед Артисте» ни в чем не могли достичь единодушия; в течение всей войны они то и дело ссорились. В письме Мэри поделилась с Джей Аром своими опасениями относительно того, что Селзник покинет студию. «Он откровенно говорит о том, что его не интересует «Юнайтед Артисте» и что ему нет дела до ее будущего». Кроме того, она писала, что с Чаплином не разговаривают уже два года Он не отвечает ни на чьи письма, телефонные звонки и телеграммы. Полагаю, что гении должны иметь свои привилегии. Режиссер новой картины Чарли прибыл сюда из Нью-Йорка, но он даже отказался переговорить с ним по телефону».

Позднее Чаплин признавался, что в то время его всецело занимали личные проблемы. В 1942 году он написал сценарий к фильму «Мсье Верду», который снимал в атмосфере тревоги, сомнений и тягостных раздумий. Картина вышла на экраны в 1947 году. Рекламная кампания под девизом «Чаплин изменяется! А вы способны измениться?» предлагала зрителям принять Чарли в новом образе распущенного бездельника. Но для некоторых людей он уже изменился; враги актера из правого лагеря

провоцировали в обществе невиданный интерес к его сексуальной жизни.

Кампания против Чаплина вспыхнула в 1945 году, когда молодая, подающая надежды актриса Джоан Барри подала на него в суд, настаивая на том, что он является отцом ее ребенка. Она была явно не в себе, и анализ крови подтвердил, что Чаплин не имеет никакого отношения к этому делу. Но все увереннее раздавались голоса за депортацию Чаплина из-за его левой ориентации и тяги к совсем юным девушкам (двум из трех его бывших жен было по шестнадцать лет, и он их привел к алтарю уже беременными). В 1943 году пятидесяти четырехлетний Чаплин женился на дочери знаменитого драматурга Юджина О'Нила Уне О'Нил, которой было восемнадцать. Она оставалась рядом с мужем до самой его смерти и поддерживала его на судебных разбирательствах, когда актера называли «распутным кобелем». Во время первого судебного заседания присяжные не вынесли приговора. На втором суде анализ крови не помог, и «старому негодяю» пришлось в течение двадцати одного года платить Барри алименты.

Возможно, в частных разговорах Мэри негодовала по поводу этой тяжбы. По крайней мере, никаких публичных выступлений она не предпринимала. Возможно, она решила, что в атмосфере политической истерии того времени лучше вести себя тихо и осторожно. Вероятно и то, что на нее повлияли какие-то грязные сплетни. Бутон Херндон, написавший книгу о любовном романе Пикфорд и Фэрбенкса, утверждал, что Летиция и Люсиль, две очаровательные дочери Роберта Фэрбенкса, никогда не оставались наедине с Чаплином в Пикфэре.

Так или иначе, Мэри бы не стала выступать против Чаплина, даже если бы захотела. По иронии судьбы, этот левак и распутник остался ее единственным партнером по «Юнайтед Артисте».

Джей Ар так и не вступил в «Юнайтед Артисте», Корда покинул компанию в 1943 году, а акции Селзника практически обескровили компанию. Казалось, что на Чаплине все это никак не отражалось. «Я не видел больших оснований для беспокойства, — вспоминал он с улыбкой. — Мы и раньше залезали в долги, но удачный фильм всегда нас выручал». Несмотря на антипатию к нему в определенных кругах, актер предсказывал, что картина «Мсье Верду» спасет их, принеся доход в двенадцать миллионов.

Мэри, которая хотела придать выходу ленты на экраны дополнительный вес, сделала шаг навстречу Чарли, посетив премьеру «Мсье Верду» в Нью-Йорке. Чаплин и Уна договорились

встретиться с ней перед началом сеанса. Но вечер начался неудачно. Пикфорд опоздала на встречу, оправдавшись, что задержалась на коктейль-парти. Затем все трое отправились в бродвейский кинотеатр, в фойе которого их уже ждал ведущий радиопередачи.

«Наконец-то прибыли Чарли Чаплин и его жена. Вместе с ними сюда пришла эта замечательная, трогательная актриса немого кино, которая по-прежнему остается Любимицей Америки. Ее зовут Мэри Пикфорд». Когда Мэри попросили что-нибудь сказать, они потащила с собой Чаплина и взяла микрофон. «Две тысячи лет тому назад родился Иисус Христос, — начала она, — а сегодня…» К счастью, Мэри не дали договорить; толпа оттеснила ее от ведущего.

В целом, премьера не удалась. Многим зрителям фильм не понравился, многие не любили Чаплина. В год выхода картины на экраны сенатор Уильям Лэнгер публично недоумевал, почему некоторых людей выдворяют из Америки, в то время как Чаплин с его коммунистическими взглядами, правонарушениями и склонностью к совращению шестнадцатилетних американских девочек остается в стране. Возле кинотеатров, где шел «Мсье Верду», выстраивались пикеты противников Чаплина. Но сам актер винил в финансовом неуспехе фильма «Юнайтед Артисте». В конце концов, он устал от всей этой суеты и решил выйти из состава компании.

К всеобщему удивлению, Пикфорд дала согласие продать «Юнайтед Артисте». Странно и то, что она и Чаплин, которые редко вместе вели дела, приняли предложение театральной сети «Фабиан». Покупатель не постоял за ценой. По договору Чаплин получал пять миллионов долларов, а Пикфорд в полтора раза больше. Но когда им оставалось только поставить свои подписи, Чаплин вдруг отказался от продажи, заявив через своего посредника, что контракты заключались только ради рекламных целей.

Это оказалось непростительной ошибкой. Дела «Юнайтед Артисте» пришли в полный упадок. Президент компании, Эд Рэфтери, подал в отставку. Мэри, которая выступала за продажу компании, попала в затруднительное положение, потому что сеть «Фабиан» хотела скупить или все акции, или вообще ни одной.

Совет директоров «Юнайтед Артисте» предложил Джо Шенку найти нового президента, реорганизовать компанию и объединить партнеров. Эта мысль показалась Мэри здравой, и она с радостью предоставила Шенку на время права своего поверенного адвоката. Так как Чаплин продолжал протестовать, Пикфорд пренебрегла своей гордостью и нанесла ему визит. «Я

догадывалась, что Чарли может разгневаться, — вспоминала она, — но то, что я увидела, превзошло все мои ожидания».

Чаплин кричал: «Я не предоставил бы права поверенного адвоката даже собственному брату! И я вполне сам могу голосовать за участь моих акций».

«Но, Чарли, ты ведь знаешь, что Шенк хороший бизнесмен».

«Я тоже хороший бизнесмен!»

(Это было самонадеянное заявление; Мэри писала, что бедный Чарли совершенно ничего не смыслил в бизнесе).

Пикфорд попробовала еще один ход: «Чарли, я пришла к тебе не как партнер. И даже не как твой давний друг. Я представляю здесь наших служащих по всем миру, производителей фильмов, банкиров».

Он оборвал ее: «Если ты представляешь здесь банкиров, можешь считать наш разговор законченным».

Пикфорд, изо всех сил стараясь сдержать свой гнев, направилась к двери.

В 1948 году режиссер Билли Уайлдер обедал вместе с Сэмом и Френсис Голдвинами в ресторане на Беверли-Хиллз. Внезапно со стороны бара к ним приблизился человек с ястребиным носом и, остановившись у их столика, в ярости ткнул на Голдвина пальцем. «Вот где ты, сукин сын, — прорычал он. — Это я, а не ты, должен был снимать картины». — «Убирайся отсюда, ублюдок», — прошипела Френсис. Мужчина удалился прочь, а Голдвин уставился на жену. Когда она спросила его, что это за пьяница, он сказал ей, что это Д. У. Гриффит.

Хотя Гриффит снял свой последний фильм в 1931 году, он все еще появлялся в городе в старых костюмах с потрепанными манжетами. Иногда его сопровождали какие-то подозрительные женщины. Линда Арвидсон давно покинула Гриффита, и после их развода в 1936 году он женился на молодой малоизвестной актрисе Эвелин Болдвин. Через несколько дней после свадьбы его наградили «Оскаром» за выдающиеся творческие достижения в качестве режиссера и продюсера, а также за важный вклад в дело развития кино. Когда он услышал овации, на его глазах появились слезы. После этого он нечасто появлялся на людях, в течение пятнадцати недель вел радиопередачу «Голливуд глазами Гриффита», писал стихи, мемуары и ужасные сценарии. Режиссер Хал Роуч сжалился над ним и в 1940 году пригласил его консультантом на съемки картины «За миллион лет до рождения Христа», оснащенного спецэффектами римейка фильма Гриффита «Происхождение человека» (1912). Гриффит немногое сделал для Роуча, но он нашел ему хорошенькую актрису Кэрол Ландис и

руководил съемкой сцен с трюками. «Думаю, что в то время он находился не в своей тарелке», — говорил Роуч. Гриффит, в свою очередь, жаловался своему шоферу, что эти «самонадеянные юнцы даже не знают, о чем говорят, и понятия не имеют о технике». «Они пытаются меня игнорировать, но я то знаю, как надо снимать кино. Я родился с этим, я начал кино, я его изобрел».

В 1946 году семейная жизнь Гриффита дала крен. В том же году режиссера в пьяном виде забрали в полицию. В 1947 году молодой журналист Эзра Гудмен и его миловидная подружка навестили Гриффита в голливудском отеле «Никербокер», чтобы взять интервью. Гудмен задавал вопросы, а «отец американского кино сидел в кресле гостиничного номера в самом сердце Голливуда, пил джин стаканами и время от времени тискал блондинку, сидящую напротив него на диване. Это был тот самый Гриффит, его аристократическое лицо обрамляли волосы с проседью. Он был одет в пижаму и в какой-то дурацкий халат». В том году ему исполнилось семьдесят два. Он жил в одиночестве, много пил, и никто не помнил его в городе, который он создал своими руками. Алкоголь сделал старика плаксивым. «Они этого не напечатают, — предсказывал Гриффит. — Но мне наплевать. Мне семьдесят два года, и я могу говорить о кинобизнесе все, что хочу».

Он упоминал режиссеров, которые ему нравились: Фрэнка Капра, Престона Стурджеса и Лео МакКери. Он называл «Рождение нации» паршивой картиной, замолкал, ожидая, что Гудмен возразит ему, и с уважением отзывался об Орсоне Уэллсе: «Мне нравится его фильм «Гражданин Кейн», особенно те идеи, которые он позаимствовал у меня». Он с тоской говорил о ранних днях кино: «С тех пор ленты вряд ли стали лучше». Он сожалел о том, что в кино появилась некая стерильность: «Кинофильм прекрасен сам по себе, прекрасен вид деревьев, волнуемых легким ветром; это лучше, чем живопись. А сегодня слишком много зависит от звука. Возможно, я излишне самонадеян, — добавлял Гриффит, — но мы потеряли красоту».

Этот великий человек умер 24 июля 1948 года. Через три дня по нему отслужили панихиду в голливудской церкви. На службу пришли немногие; большинству людей Гриффит казался реликвией, выставленной на показ в музее. Даже некоторые артисты эпохи Гриффита перестали понимать немое кино. В 1978 году критик Александр Уолкер отмечал, что Кинг Видор, когда-то снявший фильмы, ставшие классикой немого кино, вспоминал о технике съемок тех лет так, словно стал жертвой амнезии, и прошлое постепенно возвращалось к нему.

Несмотря на свою неприязнь к поминкам, Мэри не могла пропустить эту заупокойную службу и пришла в церковь (она не посмотрела Гриффиту в лицо; говорят, что к гробу подошли только шесть человек). Прощальную речь произнес режиссер Чарльз Брэккет, тогдашний президент Академии. Он не был знаком с Гриффитом лично и для сочинителя диалогов говорил несколько скованно. В сердечном выступлении взявшего слово вторым актера и режиссера Дональда Криспа звучали нотки обвинения: «Полагаю, было что-то неизбежное в том, что он придал киноиндустрии такое ускорение и в конце концов сам отстал от нее. Трагедией последних лет Гриффита стало то, что его активный блестящий ум не имел никаких шансов участвовать в развитии кино. Он не умел играть второстепенные роли. Не думаю, что это было только его виной. Я не могу избавиться от мысли, что мы сами не позволили этому талантливому человеку занять подобающее место в современном кино».

Кто-то внезапно зарыдал: «Да, так оно и есть!»

Крисп продолжал: «Трудно поверить в то, что мы так и не смогли применить его великое дарование в полной мере».

Никто не знал, кто из присутствующих заплакал. Вполне возможно, что Пикфорд услышала в словах Криспа собственные мысли.

Мэри постепенно деградировала. Гвин, которой пришлось жить и с тетей, и с пьющей Шарлоттой, научилась иметь дело с алкоголиками. Однажды, в возрасте одиннадцати лет, она не пустила свою тетю Верне к Мэри: «Не ходите сейчас туда, — сказала она. — Тетушка сейчас в опасном состоянии» (Сама Гвин начала пить еще в школе, хотя, как и Шарлотта, умела подолгу обходиться без алкоголя). После своего развода в 1944 году Гвин нередко приезжала в Пикфэр навестить тетю. Однажды она услышала, как Роксана вольно говорит о матери в присутствии гостей: «Дайте подумать. Да, верно, это случилось еще до того вечера, когда она напилась в последний раз». — «Ради Бога, — сказала Гвин, — не говори такие вещи».

«Это походило на настоящую трагедию», — говорила Летиция. Ронни повзрослел, и у них все чаще возникали ссоры. В конце 40-х годов Мэри отправила его в подготовительную школу. По словам Летиции, он пришел на занятия в коротких детских штанишках, в то время как остальные мальчики носили длинные брюки. Ронни вернулся домой расстроенный и заперся у себя в комнате. Услышав об этом, Пикфорд сказала: «Он обязан носить короткие штанишки, вот и все». Наконец терпение потерял директор школы: «Вы должны либо купить ребенку

соответствующие его возрасту брюки, либо забрать его из школы». «Тогда она сдалась, — рассказывала Летиция. — Мэри купила Ронни новую одежду и сама принесла ему. Мальчик схватил штаны и убежал». «Он даже не поблагодарил меня», — жаловалась Пикфорд друзьям.

В то время Мэри привязалась к легко ранимому молодому человеку по имени Малкольм Бойд. В 1940-х годах Бойд открыл офис, занимавшийся связями между радио и кино; другими словами, он предоставлял актерам эфир, чтобы они могли рекламировать свои картины. В 1948 году в число его основных клиентов входил Бадди Роджерс.

«Мне едва исполнилось двадцать, — вспоминал Бойд, — и я был веселым парнем. Тогда я не знал Пикфорд лично, но, с другой стороны, мне от нее ничего не было нужно. Меня больше заботила собственная судьба У меня никак не получалось запустить свою программу. С первой минуты нашего знакомства Мэри стала обращаться со мной по-матерински, очень заботилась обо мне. Она не задирала нос и не казалась слишком деловой».

Бойд интуитивно понял, что судьба свела его с ангелом с перебитым крылом. Несколькими годами раньше, еще подростком живя в Колорадо, Бойд обратил внимание на фотографию Пикфорд в газете, и его поразила королевская аура актрисы. «Мэри, одетая во все белое, шла одна, обгоняя небольшую группу людей. Толпа зевак с глубоким почтением наблюдала за ней издалека В ней ощущалось что-то божественное. Облик Мэри ассоциировался с чистотой и невинностью. Она была недосягаема. Она была в большей степени царственная особа, чем английская королева Мэри».

Пикфорд как бы умерла при жизни. Если ее и любили, то лишь за прошлые заслуги. Часто, когда она входила в комнату, ей аплодировали. Некоторые вставали и кричали: «Мэри! Мэри! О, мисс Пикфорд!» Но чего они ждали от Маленькой Мэри — каких слов, каких действий? Иногда Маленькая Мэри пила, чтобы не думать обо всем этом.

Она пила во время премьеры фильма «Спи, моя любовь» (1948). Картину «Юная мисс» так и не сняли, равно как и другую ленту с Темпл «Девичий город». Но «Спи, моя любовь» стала неплохой современной интерпретацией классической вещи «Свет газового фонаря». Бадди стал продюсером картины.

Мэри возила этот фильм в Канаду. Премьерный показ состоялся в Оттаве 13 января 1948 года Деньги, полученные от кассовых сборов, должны были пойти на осуществление совместного проекта ООН и ЮНЕСКО «Канада помогает детям». В списке высоких гостей значились премьер-министр Канады У. Л.

Макензи Кинг и генерал-губернатор.

Она прибыла на вокзал «Юнион». «Пикфорд встречали много старушек и пожилых матрон, — сообщала газета «Оттава Ситизен». — Пожилые джентльмены ностальгически вздыхали». Канада, казалось, все еще сходила с ума по волосам Пикфорд, которые отросли настолько, что их можно было завивать и укладывать в девичий хохолок. «Создавалось впечатление, что часы в Торонто перевели на четверть столетия назад», — восклицал репортер.

Пикфорд согласилась встретиться с журналистами. Она начала пресс-конференцию с веселой болтовни, но потом как-то сникла. Отдохнув в номере отеля, Мэри снова появилась на людях в приподнятом настроении.

Программу вечера открывал обед с премьер-министром и генерал-губернатором. После этого компания села в сани и отправилась в театр «Элгин». Пикфорд выглядела потрясающе в белой меховой шубке и шляпе генерал-губернатора на голове. Когда погас свет, она появилась на сцене. Сначала ее речь звучала вполне внятно и уместно, но когда она ни с того ни с сего начала перечислять свои любимые рецепты, представитель рекламного отдела «Юнайтед Артисте» отключил микрофон.

«Думаю, что ее очень тяготил образ Мэри Пикфорд, совершенства, бесполого ангела, — говорил Малкольм Бойд. — И неудивительно, что она начала сдавать». Иногда только алкоголь придавал ей силы. Она часами пребывала в полупьяном состоянии — нежная и милая, слегка взволнованная, странная. Порой у нее получалось держать себя в руках.

В 1949 году Мэри, Бадди и Бойд создали телерадиокомпанию «П.Р.Б.» («Пикфорд — Роджерс — Бойд»). Мэри предприняла беспрецедентный шаг, покинув Пикфэр и перебравшись на Манхэттен, где она открыла офис в небоскребе «Сквибб» и сняла роскошный номер в отеле «Пьер» (позже она подыскала себе квартиру на Парк-авеню). Постепенно Бойд узнавал все больше о Пикфорд — о ее боли, о ее радостях, проблемах и страхах.

В те годы Мэри продолжала работать на радио, надеясь достигнуть успеха на этом поприще. К сожалению, ей это не удавалось. Ее голос напоминал голос учителя, занимающегося постановкой произношения.

Компания «П.Р.Б.» создала радиошоу под названием «Театр американской доблести», отдающее дань героям Второй мировой войны. Когда проектом заинтересовалась Эн-Би-Си, Пикфорд отправилась в Вашингтон, чтобы встретиться с министром обороны с целью получить доступ к необходимым материалам. В дороге она не пила и с успехом закончила дело. Но первая

передача из нью-йоркской студии обернулась провалом. Запись назначили на 20 мая 1950 года, и в студии находился оркестр из шести человек. Пикфорд и ее секретарша Бесс Льюис опоздали, попав в пробку в центре города из-за массового парада. Бойд вспоминал, что Мэри странно вела себя в тот день. Когда наступило время начала записи, у нее вдруг возникла боязнь микрофона. Чувствуя, что является в сознании пожилых американцев своего рода иконой, она уделяла огромное внимание дыханию и дикции. В результате тон ее выступления получился формальным, почти замогильным. Прослушав запись, Бойд уничтожил пленку и сказал, «что программа не пойдет из-за недоразумения». Пикфорд предприняла еще одну попытку, взяв для этого шоу интервью у Лилиан Гиш. Гиш болтала весело и непринужденно, но даже ей не удалось обезоружить напыщенную, сдержанную собеседницу. Эту пленку также уничтожили. Бойд вспоминал, что Мэри не стала возражать; она научилась доверять его суждениям.

«Нью-Йорк был тогда чудесным местом», — говорил Бойд. В то время ему еще не исполнилось тридцати, но, благодаря близкому знакомству с Мэри, он пил чай с Лилиан Гиш, беседовал за коктейлем с Адель Астер и навещал миссис Уильям Рэндолф Хёрст. Однажды, гуляя с Мэри по Пятой авеню, они прошли мимо Гарбо и Луи Б. Майера. Внезапно Пикфорд сжала его руку. «Мне нужны деньги, — сказала она ему. — Ты должен найти способ, чтобы я смогла заработать много денег». Бойда крайне заинтриговала эта причуда миллионерши. Иногда она вела себя просто жестоко. Случалось, Пикфорд не платила по счетам «маленьким людям» — портнихам или слесарям.

Пикфорд не скупилась на подаяния нищим, но так как она редко носила с собой наличные, то просила раскошелиться своих спутников. Вечерами она покидала Пикфэр на своем лимузине и везла в какую-нибудь благотворительную организацию остатки обеда. «Это выглядело довольно странно, — говорил Бойд, часто сопровождавший ее. — Она словно разыгрывала какую-то роль. Куда проще было бы выписать чек и сказать: «Вот вам деньги, накормите десять тысяч человек». Конечно, от имени Мэри проделывалась большая филантропическая работа.

За глаза Пикфорд часто называла Голдвина Шейлоком. Фэрбенксу, у которого дед был еврей, она нередко говорила: «В тебе сидит еврей». Она втолковывала актрисе Кармел Майерс, что евреи спровоцировали Гитлера на репрессии. Забыв о том, что Майерс — дочь раввина, Пикфорд говорила, что жадные евреи скупили собственность немцев по дешевке после Первой мировой войны. Она добавляла, что еврейский синклит повторит этот

заговор после Второй мировой войны.

«Я скажу по этому поводу только одно, — перебила ее Майерс, — вы не должны забывать, что — евреи мы или не евреи — мы, прежде всего, являемся людьми». Мэри стало стыдно. Переполненная чувством вины, она вернулась домой, опустилась на колени и стала молить Бога простить ее и посоветовать, как помочь людям, которых преследуют. Поднявшись, Пикфорд сказала себе: «Ты не просто плохая христианка, ты вообще не христианка». В течение долгих лет она старалась загладить свою вину тем, что давала деньги евреям-иммигрантам. Так, Мэри построила в Лос-Анджелесе еврейский дом для престарелых и взяла его под свое покровительство. Но чувство стыда так и не оставило ее; описание происшествия с Майерс заполняет четыре страницы в ее автобиографии.

Когда у Билли Битцера произошел сердечный приступ, Мэри распорядилась, чтобы бывшего оператора студии «Байограф» перевели из государственной больницы в частную клинику; гуманитарный фонд не только оплачивал счета Битцера, но и выдавал ему стипендию. Но Мэри не остановилась на этом. Она послала оператору крупный чек на обновление гардероба.

Пикфорд также заботилась о Джоне Мэнтли, своем кузене. Они впервые встретились в конце 30-х годов, когда Пикфорд, посетив Торонто в ходе рекламной кампании, организовала вечеринку для Смитов в доме Мэнтли. Джону в то время исполнилось шестнадцать, он отличался сумасбродным характером и отказался участвовать в торжестве. Подросток надменно наблюдал за тем, как лимузин Мэри в сопровождении эскорта мотоциклистов торжественно проследовал по улице. Как только гости вошли в дом, он спрятался в своей комнате. Вдруг раздался стук в дверь, и нежный голос произнес: «Это я, твоя кузина Мэри. Пожалуйста, открой дверь». «Я открыл и увидел ее в шляпке с вуалью, — говорил Мэнтли. — Она выглядела восхитительно». После долгой беседы, во время которой они обсуждали гимнастические трюки Фэрбенкса, Мэри уговорила его дать поцеловать себя на прощание. «Ты это прекрати, — сказала она, когда он попытался уклониться. — Смиты всегда целуются и обнимаются».

Мэнтли пошел в актеры, в 1950 году жил в Нью-Йорке, с трудом сводил концы с концами и питался в дешевых закусочных с автоматическим обслуживанием. Пикфорд часто брала его с собой обедать, и ее прожорливый кузен съедал по три блюда за раз. Впоследствии он очень тепло отзывался об этих обедах, хотя иногда Мэри вдруг начинала декламировать фрагменты из «Укрощения строптивой», а потом поворачивалась к Мэнтли,

надеясь, что он ответит репликой Петруччио. «Это была чистой воды игра», — говорил Мэнтли, которому все-таки пришлось выучить пьесу. Однажды, когда он не нашел денег, чтобы слетать к матери на Рождество, она купила ему билет на самолет. Тем не менее Пикфорд отнеслась к этой сумме как к деньгам, данным в долг, и спустя несколько лет уведомила кузена, что он должен ей шестьсот долларов; ровно столько стоила его рождественская поездка. «Я настаивал, что я ничего ей не должен, — вспоминал Мэнтли, — и говорил, что она подарила мне билет на самолет. Я всегда старался вернуть Мэри все до последнего цента из тех денег, которые она мне давала. Но я не хотел возвращать свой рождественский подарок!» (В конце концов Пикфорд поняла это и больше не заговаривала с ним о шести сотнях долларов.)

Малкольм Бойд часто восхищался внутренней силой Пикфорд — или, по крайней мере, солидным впечатлением, которое она умела произвести. Иногда у нее проявлялось восхитительное чувство юмора. Например, как-то она отказалась покинуть город, не прокатившись предварительно на трамвае. «Вы Мэри Пикфорд, не так ли?» — в изумлении спросил ее вагоновожатый. «Да, милый, это я», — с достоинством ответила Пикфорд, когда трамвай, лязгая и гремя, катился вниз с холма.

«Очень тягостно играть роль королевы снова и снова, — размышлял Бойд. — В конце концов это надоедает». Только в Пикфэре, в окружении преданных слуг и нескольких друзей, Мэри позволяла себе расслабиться. Она могла валять дурака и даже драться подушками со своей французской служанкой. Однажды она ради каприза предложила своей секретарше поменяться одеждой. Но на публике Пикфорд редко забывалась. Когда она это делала, Бойд находил ее поведение изумительным.

Он с удивлением вспоминает, как однажды в Нью-Йорке Пикфорд вышла из лимузина со словами «Какой прекрасный день! Давай пройдемся!» Ее внешний вид не совсем подходил для прогулки. На ней было много драгоценностей: рубиновые серьги, рубиновая заколка в волосах, колье с рубином на шее, рубины на пряжках туфель и на ремне, рубиновый браслет и перстень с рубином. Ей было за пятьдесят, но она изумительно выглядела, и многие люди узнавали ее. «Ее драгоценности сверкали в лучах солнца, и все вокруг нас просто сходили с ума. Но Мэри, казалось, ничего не замечала». Как-то в Денвере состоялся ужасный парад по случаю открытия нового театра. Пикфорд чувствовала себя уставшей и отказалась покинуть номер гостиницы. Наконец процессия, в которой участвовали и другие звезды, тронулась с места. В этот момент появилась Мэри, закутанная в меха. Несмотря на холодную погоду и метель, ее

усадили в последний автомобиль с открытым верхом. Внезапно происходящее напомнило Пикфорд что-то из ее прошлого. Она освободилась от мехов и приветствовала толпу с обнаженными плечами. «В отеле она довольно много выпила», — говорил Бойд.

Сначала Бойд не знал, что Мэри пьет. Но он знал, что у нее часто меняется настроение.

«Я тебя уничтожу!» — однажды крикнула ему Пикфорд. Перед этим она и Бойд обедали в Нью-Йорке в ее номере в отеле «Пьер». «Обед прошел прекрасно, — вспоминает Бойд, — и Мэри была очень мила. Когда я вернулся в свой номер, зазвонил телефон. Это оказалась Пикфорд. Она негодовала. «Кто звал тебя в мою жизнь? — кричала она. — Как ты посмел? Заткнись! Не разговаривай со мной. Ты — никто. Я выброшу тебя на улицу. — Она закончила тем, с чего начала: — Я тебя уничтожу!»

«Она не умолкала целых пятнадцать минут, — вспоминал Бойд, описывая этот телефонный разговор как один из самых трудных в жизни актрисы. Но со временем он понял, что алкоголики нередко предают и унижают даже тех, кого любят. На следующий день Мэри ничего не помнила. Нечто подобное случалось часто.

Трезвая Пикфорд отрицала все, что говорила пьяная Пикфорд.

«Случались просто страшные вечера», — вспоминал Бойд. За каждой шторой сидело по грабителю или по коммунисту. Мэри запиралась в своей комнате на все замки, звонила в полицию Беверли-Хиллз и сообщала, что в доме ограбление». Полиция приезжала, но всякий раз не обнаруживала ничего подозрительного. Пикфэр был в полном порядке.

Впоследствии Мэри и Бойд пили вместе «Я совершенно не имел опыта и все время чего-то искал, — признавался он. — Мэри тоже находилась в поиске. Думаю, мы пытались помочь друг другу. Выпивка развязывала языки. Мы не напивались, но становились более восприимчивыми. Мы пили в Пикфэре поздними вечерами, и постепенно Мэри уходила в себя. В такие моменты она понимала себя лучше, чем в любое другое время». Что она постигала этими вечерами? Бойд говорил о состояниях, а не о фактах: «Ее одолевали призраки прошлого. Она была в растерянности. Имидж тяготил ее, но она не могла найти другой смысл в жизни. Для меня она была как мать в пьесе Юджина О'Нила «Долгий день уходит в полночь».

«Ей пятьдесят четыре, она среднего роста, — так описывает Юджин О'Нил свою героиню Мэри Тайрон, — моложавая, стройная, немного полноватая. Когда-то ее лицо было чрезвычайно красивым». В смехе и внешности Тайрон есть что-то

ирландское, но суть ее привлекательности в «молодости, которая всегда остается с ней». С помощью морфия героиня пьесы уходит от невыносимого настоящего и возвращается в дни девичества, когда она впервые влюбляется и надевает подвенечное платье. Пребывая в похожем состоянии, Пикфорд говорила о Торонто, о Шарлотте, о Джеке и Лотти, об отце, которого она почти не знала. Часто при этом у нее сверкали глаза, она смеялась, щеки ее розовели. Временами она чувствовала себя ужасно одинокой. Она потеряла не только свою семью, но и что-то невыразимое, неподдающееся определению: цель в жизни. «Я стала ужасной вруньей, — признается Тайрон своему сыну. — Когда-то я вообще не лгала. Теперь мне приходится врать, особенно себе самой. Я не понимаю себя. Просто однажды я обнаружила, что не могу назвать мою душу своей собственностью».

В конце 40-х годов Билли Уайлдер и Чарльз Брэккет написали сценарий, который казался идеальным для фильма Пикфорд. В нем рассказывалась история Джо Гиллиса, ожесточившегося на весь мир голливудского писателя, дела которого идут настолько плоха, что он принимает предложение мистически настроенной звезды немого кино. Он понимает, что этот проект — помпезная «Саломея» — задуман для того, чтобы вернуть славу бывшей звезде, и это кажется писателю смешным, но его преследуют кредиторы, и ему крайне необходимы деньги. Постепенно он привыкает к хорошим костюмам, галстукам, портсигарам и шампанскому; этого стиля жизни требует от него актриса Норма Десмонд. В конце концов он привыкает и к постели под крышей ее особняка, которая, понятно, становится и ее постелью. К моменту написания сценария «Бульвар Сансет» немое кино не существовало всего лишь двадцать лет. Но Уайлдер через восприятие своего героя показал, как относилась к немому кино публика конца 40-х. Немые фильмы казались зрителям смешными, глупыми и далекими, как первобытные времена. «Вы Норма Десмонд! — восклицает Джо Гиллис, когда впервые встречается с ней. — Вы снимались в немом кино. Вы были великой актрисой!» Он произносит это с таким удивлением, словно повстречался с бронтозавром.

Сначала Уайлдер хотел пригласить на роль Нормы Десмонд Мей Уэст, но потом передумал. Следующей актрисой, которой он решил предложить эту роль, стала Мэри Пикфорд. У него имелись все основания верить в то, что Пикфорд, как и героиня «Бульвара Сансет», чувствовала, что созрела для возвращения в кино; несколькими годами раньше она пробовалась на роль Винни в фильме «Жизнь с отцом» (1947). По неизвестным причинам эту роль, в конце концов, отдали Ирине Данн. Режиссер

отправился в Пикфэр, рассказал о сценарии и даже попробовал разыграть несколько эпизодов. Мэри наблюдала за ним, внимательно слушала и воображала себя в роли отчаявшейся Нормы: властной, подумывающей о самоубийстве, обманывающей саму себя и практически безумной в последних кадрах фильма. Она заявила, что согласна играть Норму Десмонд. У нее сверкали глаза. Но она сделала одну важную оговорку: ей казалось, что роль Гиллиса следовало сократить. Почему бы не выстроить весь сюжет вокруг богатой эмоциональной жизни Нормы Десмонд. Постепенно до Уайлдера дошло, что Мэри, с ее творческими амбициями, не устраивало положение средней актрисы, во всем зависящей от воли режиссера. Он начал подумывать о том, чтобы отдать роль Поле Негри.

Когда Пикфорд увидела этот фильм в 1950 году, она была потрясена. Глория Свенсон (Негри ответила Уайлдеру отказом) играла так замечательно, так чувственно, что обеспечила себе достойное место в звуковом кино. Мэри утерла глаза, а затем принялась рассказывать всем свою версию разногласий с Уайлдером. «Он мечтал снять фильм со мной, ноя отказывалась, — утверждала Пикфорд. — Я сказала ему, что есть две актрисы, которые сыграют эту роль лучше: Глория Свенсон и Пола Негри. Но если вы все же заставите меня сниматься, то люди придут в кинотеатры, ожидая, что я продемонстрирую им что-то из своей прежней игры, и уйдут разочарованными. В итоге вы потерпите двойную неудачу».

Возможно, она и говорила что-нибудь подобное, стремясь сохранить лицо, когда Уайлдер забрал у нее сценарий. Иногда Мэри давала и другое объяснение: «Я не хочу сниматься в такой картине; ведь героиня убивает человека» (что звучало не слишком убедительно, потому что в своих немых фильмах Мэри часто появляется с пистолетом или с ружьем в руках; в «Сердце гор» она убивает мужчину, а в кульминационной сцене «Стеллы Марис» — женщину). Кроме того, Пикфорд упрекала фильм Уайлдера в излишне жесткой сатире: «Мне не нравится, когда режиссеры снимают что-то, наносящее вред репутации кино». Предположим, что Уайлдер все-таки оставил бы роль за Пикфорд и снял великолепный, хотя и совершенно другой фильм; Мэри всегда играла лучше, чем Свенсон, но не обладала такой тигриной хваткой. Тогда режиссер сделал бы то, что в свое время сделал Любич: он изменил бы образ Пикфорд, но вряд ли стал бы проявлять участие к ее судьбе..

Позже, словно по волшебству, у Пикфорд появился еще один шанс. В 1951 году писатель Даниель Тарадаш и продюсер Стенли Крамер принесли Мэри новый сценарий. Он носил название

«Библиотекарь» и представлял собой историю немолодой женщины, которая настаивала на том, чтобы книга «Коммунистическая мечта» была доступна читателям, несмотря на мощную кампанию правых, выступавших за изъятие этого произведения из библиотеки. Сценарий содержал весьма трогательную сцену, в которой героиня говорит молодому парню о принципах свободы слова. «Этот сценарий был довольно смел для своего времени», — вспоминал Тарадаш. Ни он сам, ни Крамер, ни режиссер Ирвинг Райс не знали, справится ли Пикфорд с этой ролью. «Мы очень рисковали, — признавался Тарадаш. — Ведь некоторые работы Пикфорд просто ужасны». Если Мэри и не являлась идеальной актрисой, то она, без сомнений, могла назвать себя идеальной американкой. «Никто не мог заподозрить Пикфорд в симпатиях к коммунизму», — вспоминает писатель.

Тарадаш читал сценарий, а Мэри слушала. «Я едва не сорвал голос, — вспоминал он позднее. — Я читал почти два часа. Мне казалось, что Пикфорд находится в прострации. Я не поверил своим глазам, когда, оторвавшись от текста, увидел, что она глубоко взволнована. Через десять минут после того, как я закончил, она сказала: «Я хочу сниматься в этой картине». Вероятно, мы выглядели очень взволнованными, и ей это понравилось».

«Этот фильм содержит в себе все, что дорого американцам, — заявила она совершенно серьезно. — Это самая актуальная тема для сегодняшнего мира». Новость о том, что Пикфорд возвращается в кино, появилась на первых полосах многих газет. Передовица «Нью-Йорк Таймс» ликовала по этому поводу. Студия Крамера «Колумбия» торжествовала. Участие в съемках Пикфорд придавало проекту солидность.

К несчастью, вся эта эйфория не понравилась Хедде Хоппер. В 30-х годах эта бывшая актриса немого кино, начинавшая с поставки информации Лоуэлле Парсонс, сама начала вести колонку светской хроники в конкурирующей газете. Как и Парсонс, она с легкостью портила людям жизнь и рушила карьеры. Испытывая страх перед красными, она возжаждала крови.

Продюсер Стенли Крамер казался Хоппер слишком либеральным; ей также не нравилось то, что Мэри возобновила отношения с Чаплином. Она позвонила в Пикфэр и с угрозой в голосе осведомилась, собирается ли Мэри работать на «красного» Крамера. Пикфорд ответила отрицательно. За три недели до начала съемок она заявила, что хотела бы сниматься в цветном фильме (к сожалению, «Библиотекарь» планировался как черно-

белый). «Нам не хотелось бы думать, что она отказалась сниматься, потому что боялась попасть в число «красных»», — заявил Тарадаш. К счастью для писателя, «Библиотекарь» не был похоронен. Сценарий предложили сначала Ирине Данн, а потом Барбаре Стенвик. В конце концов, Тарадаш сам взялся за режиссуру, назвал фильм «Эпицентр бури» и снял в главной роли Бетт Дэвис. Картина вышла на экран в 1956 году.

Мэри еще больше упала духом. «Она была настоящей актрисой и нуждалась в выходе своей творческой энергии», — говорил Малкольм Бойд. Даже обеды со старыми друзьями порой казались ей невыносимыми.

Однажды вечером, когда Лилиан Гиш и Бойд гостили в Пикфэре, Мэри встала, вышла из-за стола и покинула столовую. Через час Бойд и Гиш отправились искать ее. Они обыскали весь дом и, наконец, обнаружили Пикфорд спящей в комнате для гостей. Она даже не сняла своих драгоценностей. На тумбочке стояла пустая бутылка из-под виски. Ее друзья все поняли, выключили свет и ушли.

# По течению

Ни одно место в Лос-Анджелесе не напоминало так о Фэрбенксе, как студия, на которой Дуг и Мэри, став мужем и женой, снимали фильмы в 20-х годах. Здесь, несмотря на ускоренный темп съемок, они могли себе позволить побыть какое-то время вместе. Они пили чай и прогуливались в костюмах своих персонажей держась за руки. Совместная работа также способствовала неожиданным всплескам привязанности. Согласно преданию, Мэри с париком на голове устроила сцену ревности брюнетке Билли Давом, партнерше Фэрбенкса по фильму «Черный пират». Согласно другой легенде, Фэрбенкс, взревев как раненный бык, бросился к жене, услышав, что она бегает босиком у бассейна с крокодилами, да еще с ребенком за плечами, репетируя роль в фильме «Воробьи». Мэри любила вспоминать эту историю о рыцарском поступке супруга, хотя она, вероятно, не подвергалась серьезной опасности. Аллигаторов отделяло от нее довольно большое расстояние.

Если Фэрбенкс и Пикфорд не снимали фильмов, студия становилась дойной коровой, принося большой арендный доход. Например, Джо Шенк снимал там картины компании «Арт Синема». Голдвин, получив пятую часть акций при вступлении в «Юнайтед Артисте», также пользовался съемочной площадкой. К 1949 году он собрал в своих руках тридцать девять акций из восьмидесяти, принадлежащих студии. В то время для «Юнайтед Артисте» наступили трудные дни. Компания распространяла только второсортные ленты категории «Б». Президентский пост занимал Грэдвел Сиарс. Его выбрал совет директоров, так как два оставшихся партнера не разговаривали друг с другом.

Сиарс послал Пикфорд и Чаплину письмо следующего содержания: «Ваша компания находится в весьма опасном положении. Она осталась без кредита, рабочего капитала и гарантий на будущую продукцию. Заказов от кинотеатров становится все меньше, и эта тенденция, по моему мнению, будет нарастать из-за плохого качества картин и конкуренции со стороны телевидения. Заграничный рынок себя исчерпал. «Юнайтед Артисте» обладает престижем, но ей нужен рабочий капитал, чтобы завоевать доверие банков и получить возможность снимать кассовые ленты».

Юрист «Юнайтед Артисте» Селмер Калиф, муж кузины Пикфорд, Верне, внес свой личный вклад в улучшение ситуации. Он написал Сиарсу: «Я несколько раз беседовал с Мадам, и она, кажется, все еще вынашивает какие-то таинственные планы.

Недавно она сказала, что у нее появились два предложения, которые могут что-то изменить. Я не знаю, в чем заключается ее конечная цель, но у меня есть предчувствие, что она и Чаплин ждут какого-то чуда».

Акции «Юнайтед Артисте» практически обесценились. В то время компания теряла сто тысяч долларов в неделю, и все ее фонды, благодаря продюсерам, были задействованы в повседневных операциях. Но в 1950 году два юриста, работавших в киноиндустрии, Артур Крим и Роберт Бенджамин, изучили учетные книги компании и решили, что при должном руководстве «Юнайтед Артисте» сможет выбраться из кризиса. Крим с удивлением заметил, что Мэри настроена по отношению к их доводам весьма негативно. В то же время она рассматривала какие-то бредовые предложения людей, ничего не знавших о мире кино, но полагавших, что компания стоит двенадцать миллионов долларов. «Каждый раз, когда Пикфорд предлагали что-либо подобное, на нее следовало вылить ушат воды, чтобы она поняла, что это только синица в небе, — говорил Крим. — Она не хотела мыслить реалиями». Дела в компании шли все хуже. Попытка Пикфорд сделать картину «Счастливая любовь» (1950) с братьями Маркс не стала спасением, на которое она надеялась. Ее сопродюсером был никому не известный Лестер Кован. Деньги закончились еще до завершения работы над лентой. Отзывы о картине были далеко не восторженные.

В феврале 1951 года Мэри и Чаплин позволили Криму и Бенджамину взять «Юнайтед Артисте» под контроль, доверив им акции компании. Они немедленно собрали около полумиллиона долларов. Почти мистическим образом «Юнайтед Артисте» избавилась от долгов к 1952 году, а юристов в награду ввели в состав учредителей. Но основатели продолжали конфликтовать. Они почти не общались, а если и разговаривали, то обменивались колкостями и упреками.

Чаплин попрощался с «Юнайтед Артисте» (1952), сняв фильм «Огни рампы». Это попытка передать в звуке то, что «Бродяга» выражал без слов. Проникновенные монологи Чаплина выражают философию его улыбки, за которой стоят невидимые миру слезы. Некоторые люди искали в этом связь с его недавними переживаниями. «Когда человек стареет, — вздыхает герой Чаплина, — он хочет жить полной жизнью. Его охватывает печаль, а это фатально для комика. Это отразилось на моей работе. Я потерял контакт со зрителями». Его партнерша, молодая актриса Клэр Блум, с сочувствием выслушивает слова седовласого комика.

«Что за печальное занятие, — восклицает она, — быть

смешным!»

В сентябре Чаплин отплыл с женой и детьми в Англию на лондонскую премьеру «Огней рампы». Перед отъездом он вел тяжелые переговоры о том, чтобы иметь право на возвращение в США. Он находился в море уже два дня, когда узнал, что разрешение отменили. Узнав, что для того, чтобы вернуться, он должен пройти через расследование, он решил не возвращаться.

Если верить Хедде Хоппер, тысячи людей в Голливуде танцевали на улицах от радости, узнав об этом. Вестбрук Пеглер так говорил по этому поводу: «Он жил среди нас и влиял на нас, оскорбляя наши идеалы и отрицательно действуя на нашу мораль. Он понизил уровень нашего кино». Когда фильм «Огни рампы» вышел на «Юнайтед Артисте», «Американский легион» устроил серию пикетов. Фильм приносил очень низкие кассовые сборы.

19 марта 1953 года величественная Пикфорд появилась, сверкая драгоценностями, на сцене театра «Пантагес» в Лос-Анджелесе. Вручение «Оскаров» впервые транслировалось по ТВ, и основной Акцент, согласно журналу «Тайм», «делался на ностальгию». Лучшей картиной объявили «Самое величайшее шоу на Земле». Продюсер фильма Сесиль Б. Де Милль, работавший в кино уже сорок лет, получил приз из рук другой легенды кино — Мэри Пикфорд.

Ее страх перед этим человеком уже давно прошел. Но благоговейный трепет остался, потому что Сесиль не только вписался в звуковое кино, но и преуспел в нем. Он считал себя большим художником и сумел убедить в этом многих людей. Шестидесятилетняя Мэри пела дифирамбы Де Миллю с наивностью школьницы: «Он один из самых утонченных метафизиков, которых я только встречала. Он знает Святое Писание от корки до корки. Я уверена, что он прочитал все величайшие философские труды».

Следующее публичное выступление Пикфорд также снискало большой успех. В апреле она с триумфом совершила турне, в ходе которого продавала облигации. В организации проекта приняла участие Мейм Эйзенхауэр; ее целью было приучить людей к экономии денег. Пикфорд начала турне в столице, где продала первую облигацию супругу миссис Эйзенхауэр, а потом проехала по двадцати шести городам.

Нередко выпивка шла ей во вред, заставляя совершать неразумные поступки. В 1950 году Малкольм Бойд поступил в епископальную семинарию в Беркли, штат Калифорния. После окончания турне Мэри отправилась туда, чтобы присутствовать на его выпускных экзаменах. «Сначала она выглядела просто

великолепно, — говорил Бойд. — Затем заперлась в туалете и вышла оттуда совершенно пьяная». После обеда Пикфорд обратилась к выпускникам с приветственной речью: «В-в-вы будущие люди Господа Бога, — с трудом произнесла она. — Крестоносцы новой истины в мире». От этих слов за версту отдавало плохой театральной игрой. «Все просто возненавидели ее, — говорил Бойд, перед этим расхваливавший Мэри перед однокурсниками. — Они только и говорили о ее жестокости и двуличности. С другой стороны, — спокойно добавлял он, — Мэри вырвала три года из моей жизни. Странно было бы ждать, что в этот раз она поведет себя как-то по-другому». Между тем инцидент в Беркли совершенно не смутил Пикфорд. На фотографии она запечатлена с поднятыми вверх руками и с лицом, обращенным к солнцу. Она на вершине блаженства.

В 1954 году Чаплин снова потрепал нервы своим недругам, приняв премию за вклад в дело мира, которую правые сочли «коммунистической подачкой». Более того, он отобедал с Чжоу Эньлаем. Последовали новые нападки на Чаплина, и тогда Мэри, несмотря на их конфликты, выступила в его поддержку: «Я не коммунист, но считаю, что никто, включая Чаплина, не должен подвергаться осуждению без суда». Выступая в нью-йоркском радиошоу, она сказала: «Я собираюсь бороться за право — за право Чарли, за ваше право, за свое право — иметь свою точку зрения на вещи. Я рискую накликать на себя гнев людей, которые настолько опасны, что, если вы выразите свое несогласие с ними, они бросят вас в тюрьму».

Она намекала на Вестбрука Пеглера, и этот выпад так возмутил его, что он стал ярым антипикфордистом. Он утверждал, что некогда актриса посылала ему открытки, в которых хвалила за нападки на Рузвельта. Ее последнее высказывание он назвал глупостью, а после того, как она написала статью для «Мак-Кэлл» (Пеглер считал это издание левым), заявил, что Пикфорд «порозовела».

История, связанная с публикацией в «МакКэлл», нашла свое отражение в серии разрозненных мемуаров «Моя жизнь», которые через год появились в виде книги «Солнечный свет и тень» (1955). Пикфорд с удовольствием начитывала черновые варианты книги на магнитофон. Но ее речевой поток пришлось отредактировать, и результатом стало приторное чтиво, сдобренное поучениями на тему семейной любви, дурного настроения и чувства вины. Однако книга получила на удивление хорошие отзывы критиков. Сегодня мало кто согласится с утверждением, что эта книга и впрямь «является лучшим описанием истории американского

кино», но в то время лишь немногие исследователи всерьез писали об эре немого кино, и большая часть описанного в книге являлась откровением для тогдашних читателей. Мэри грустила, что ей не удалось вместить в книгу все, что она хотела сказать. «Я не могла рассказать там о самом плохом и о самом хорошем», — призналась она одному журналисту. Другому репортеру она сообщила, что боролась с издателем, но проиграла битву.

Она потерпела еще одно поражение, когда в 1955 году Голдвин, наконец, выиграл тяжбу и получил доступ на старую студию. Откровенный обмен мнениями стал неизбежен, когда он объявил, что собирается забрать оттуда все оборудование и декорации. Последовала серия исков и контр-исков, пока судья не постановил, что студия должна быть продана с молотка. «Они вели себя как дети», — с удивлением говорил Бойд, который знал, как много студия значит для Мэри. Похоже, она не верила в реальность происходящего.

Пикфорд намеревалась сокрушить Сэма Голдвина и даже позировала для фотографов, сжав руку в кулак. На аукционе она начала торги с суммы в полтора миллиона долларов. Голдвин не уступал, и постепенно цена возросла до двух миллионов. Затем Мэри потеряла самообладание. После того, как Голдвин поднял ставку еще на двадцать тысяч долларов, последовала пауза. Пикфорд молча смотрела на молоток Только когда раздался третий удар, она, казалось, поняла, что потеряла еще одну часть Фэрбенкса. После аукциона Мэри выглядела спокойной. «Я хочу на время забыть о бизнесе», — сказала она. Впоследствии Бойд говорил, что, оставшись одна, Пикфорд разрыдалась.

В марте 1955 года Чаплин, наконец, продал свои акции в «Юнайтед Артисте». «Я очень переживала по этому поводу, — позднее говорила Мэри, — хотя и не желала встречаться с Чарли». Несмотря на их конфликты, его отъезд потряс ее, ведь деловые отношения с Чаплином были еще одним звеном, соединявшим ее с Фэрбенксом и с той далекой славной эпохой.

Оставшись единственной из основателей «Юнайтед Артисте», она испытывала симпатию к Роберту Блюмофу, помощнику Крима и Бенджамина. «Ребята, во что вы превратили мою компанию?» — с нежной улыбкой спросила она у Блюмофа, будто ударила его под ребра, когда он посетил ее в Пикфэре. Они хотели возродить мощь «Юнайтед Артисте», используя методы, которые раньше не поощрялись правлением: финансирование независимых студий и совместное продюсирование. Заключив контракт со студией, продюсер «Юнайтед Артисте» участвовал в выборе режиссера, сценария, актерской группы и бюджета. После этого компания уходила в сторону, предоставляя создателям фильма полную

свободу; продюсер также имел свою долю в картине и право на часть прибыли. Неудивительно, что вскоре «Юнайтед Артисте» завалили предложениями, и в 1956 году ее доходы составили шесть миллионов долларов — замечательное достижение, если учесть чудовищный дефицит 1950 года.

Предполагалось, что Мэри испытает облегчение и благодарность. Но вместо этого она чувствовала лишь усталость и ощущение потери. «Юнайтед Артисте», предмет «ее радости, гордости и отчаяния», становилась слишком тяжелым крестом. В феврале 1956 года Мэри, по примеру Чаплина, сожгла все мосты, продав свои акции за три миллиона. «Я продала их потому, что скопилось слишком много проблем, — говорила она одному писателю. — В конце концов, Гриффит умер. И Дуглас тоже», — добавила она с болью в голосе.

«Вот и вся моя жизнь вплоть до последних дней», — писала Мэри, заканчивая «Солнечный свет и тень». Но не все так просто. Шестилетний Ронни и малышка Роксана показаны очаровательными детьми, но внимательный читатель легко обнаружит, что они уж как-то слишком малы и не взрослеют. К моменту выхода мемуаров в свет их возраст равнялся, соответственно, девятнадцати и тринадцати годам. Этот странный временной пробел объясняется тем, что к тому моменту у семейства накопилось много такого, что следовало скрывать от посторонних.

Пикфорд много пишет о Роксане. «С ней обращались как с принцессой, как с куклой, — говорил Бойд. — Думаю, что в каком-то смысле Роксане не хватало настоящей любви». Роксана произнесла свои первые слова на французском, и ее опекала служанка-француженка. Взрослые нередко забывали о ней, занятые вечеринками, гостями и алкоголем. С возрастом девочка становилась все более своенравной. «Я всегда была бунтарем, — вспоминала она о тех годах. — Не то что бы я отличалась дурным нравом, но часто проказничала и вечно что-нибудь придумывала». Она могла забраться в шкаф с платьями Мэри и играть там, или таскала еду из холодильника в неурочное время. Мэри часто заставала Роксану с холодной котлетой в полночь, но не ругала ее, так как сама приходила на кухню с той же целью. Но нередко Мэри по-настоящему сердилась. «У мамы была железная сила воли, а я временами становилась очень упрямой, — говорила Роксана. — Между нами хватало отличий, но мы всегда находили общие точки соприкосновения». Подростком Роксана поступила в лицей в Барселоне, где она жила с Гвин, которая вышла замуж за американца Бода Орнстайна. Позднее она

перевелась в частную школу в Лозанне. Тогда она и почувствовала себя свободной.

Согласно документам, в возрасте шестнадцати лет Ронни находился в частной школе в штате Нью-Йорк. Однажды Мэри услышала, что он повредил спину на футболе, и немедленно прилетела к нему. Но, несмотря на такие жесты, их отношения безнадежно испортились. Ронни казался наглым, вспыльчивым. «Ему не нравилось быть сыном Мэри, — вспоминал Джон Мэнтли. — С того дня, как парень оказался в Пикфэре, он становился все грубее и угрюмее. И он не шел ни на какие компромиссы». Бойд тоже считал Ронни довольно высокомерным, но чувствовал, что за этой чертой скрывался его страх: «Думаю, что Ронни в совершенстве овладел искусством выживания. Даже в детстве он никого к себе не подпускал. Я присутствовал на всех семейных праздниках в Пикфэре, вроде Дня Благодарения, и Ронни всегда держался холодно и отчужденно». Но иногда сквозь его таинственную ауру прорывался гнев. По крайней мере, один раз он ударил мать. Бойд, который видел это, вспоминал, что они поссорились на лестнице в нью-йоркском отеле, и Мэри, до этого прилично выпившая, упала на ступеньки.

Ронни не научился любить приемную мать, но полагал, что сможет полюбить юную Ленор, свою невесту, на которой он женился осенью 1954 года. Ему исполнилось всего восемнадцать, когда он предстал перед алтарем. Вскоре после свадьбы у него родилась дочь Джеми. По всей вероятности, жизнь с женой у Ронни не заладилась. Он изо всех сил старался обеспечивать семью, с утра до ночи работая помощником механика на авиационном заводе в Хоторне, штат Калифорния. У него по-прежнему случались приступы ярости, и соседи порой слышали крики, доносившиеся из их квартиры. Летом 1955 года Ленор родила сына Томми. Появление второго ребенка крайне подорвало семейный бюджет. Дважды Ленор собирала вещи и уходила из дома. Дважды она возвращалась, и их нелегкая семейная жизнь продолжалась.

Через некоторое время Ронни попытался покончить с собой. В конце марта 1956 года полиция обнаружила его в квартире в бессознательном состоянии и с фотографией Ленор в руке. Он отвел детей к соседям и написал жене, которая снова ушла от него и на этот раз не вернулась, прощальное письмо.

Вот содержание этого письма: «Моя дорогая, моя любимая. Мне очень трудно сделать то, что я намерен сделать, но другого выхода нет. Это не скоропалительное решение, так как я давно думал об этом. Я пытался любить тебя, дорогая, но ты не воспринимала меня. Я любил тебя с каждым днем все сильнее до

тех пор, пока моя любовь не стала такой глубокой, что я уже не мог потерять ее. Я счастлив, потому что моя любовь со мной».

Ронни также заверял жену, что написал письмо Пикфорд: «Я уверен, что она даст тебе достаточно денег для новой, счастливой жизни» (Мэри никогда никому не говорила, получила ли она это письмо).

В больнице врачи промыли Ронни желудок. Фентон, лакей Мэри, привез к нему Ленор, и она нежно поговорила с ним, растрогав его до слез. Пикфорд распорядилась перевести сына из больницы в частную клинику в Санта-Монике и прибыла туда в шоковом состоянии. «Это ужасно, — сказала она. — Я отдыхала в Палм-Спрингс. Я нуждалась в этом отдыхе». — «Мадам, — ответил доктор, — ваш сын пытался покончить жизнь самоубийством, и это ему почти удалось».

После этого случая дети исчезли — из газет, из памяти друзей Пикфорд. Странно, но Дуглас Фэрбенкс как будто продолжал жить. Его бывшая жена по-прежнему восторгалась им. «Неважно, сколько людей находилось в комнате, но после его ухода она пустела», — говорила Пикфорд. Нередко она называла своего нового мужа Дугласом. Это показалось бы пустяком, если бы не повторялось раз за разом. Она называла Бадди Дугласом пьяная и трезвая, за его спиной или глядя прямо в глаза. Однажды на улице она услышала: «О, миссис Фэрбенкс!» и инстинктивно обернулась. Но окликали жену Джей Ара, вместе с которой они делали покупки на Манхэттене. В Пикфэре Мери частенько к месту и не к месту заговаривала о Фэрбенксе. В такие моменты гости боялись смотреть Роджерсу в глаза. «Она постоянно говорила о Дугласе, — вспоминал один из гостей, — словно он находился рядом». Лицо Пикфорд менялось, голос звучал по-другому. Она пылко предавалась воспоминаниям о Фэрбенксе. Канадский кинокритик Джеральд Прэтли, посетив Пикфэр, очень удивился, когда Мэри встретила его с коктейлем в руке и с восторгом заговорила о легендарном Фэрбенксе, а потом открыла шкаф и показала ему висящие в ряд костюмы актера.

Существовал также Джей Ар, ее блестящий пасынок, ставший теперь сэром Дугласом Фэрбенксом. Казалось очень уместным, что Фэрбенксу-младшему присвоили дворянский титул, ведь в свое время его отец поднялся до почти королевских высот. Джей Ар удостоился этой высокой чести за свою благотворительную работу, особенно в организации «Забота», которая поставляла продукты в послевоенную Европу. В 1948 году, когда Фэрбенксу присвоили титул, его пригласили на трехминутную аудиенцию к королю Георгу. Но они беседовали почти час, курили и пили херес. Кое-кто в Великобритании считал, что Фэрбенкс слишком

любит вмешиваться в чужие дела. Некоторые американцы ошибочно считали его англичанином.

Чем занимался Бадди? «Он играл в гольф, — говорил о нем Бойд, — и это у него прекрасно получалось». Весь его образ жизни строился вокруг гольфа. В 1950 году он вел телевизионное шоу «Кавалькада». «Не беспокойся, дорогой, — сказала мужу Пикфорд, когда он забыл имя одного комика. — В конце концов, тебе незачем где-то работать». Эти слова поразили Роджерса как откровение: «Вот оно что. Я не лентяй, но мне не нужно работать». Супруги развлекали себя тем, что занимались разными интересными вещами и путешествовали. Несколько раз они навещали Гвин и Роксану в Испании. За эти десять лет они нередко бывали в Европе. Едва ли Мэри так уж любила путешествовать; она упиралась, когда Фэрбенкс таскал ее за собой по всему миру. Однако активный, целенаправленный отдых заполнял внутреннюю пустоту. Кроме того, соглашаясь отправиться в очередной тур, она как бы шла навстречу Бадди, который был моложе и менее искушен. К тому же порой ему приходилось с ней нелегко.

«Я не всегда понимаю его, — признается она в своих мемуарах. — Иногда он становится очень отчужденным. Я же, напротив, люблю общаться с людьми». Подобные утверждения звучат несколько странно; большинство их друзей сказали бы, что правильнее назвать общительным Бадди, но никак не Мэри. Возможно, иногда Пикфорд чувствовала, что ее многострадальный муж отстраняется от нее или отказывается заглатывать наживку, когда она дает выход своему гневу. Действительно, «нередко она обращалась с ним довольно грубо, — признает Мэнтли. — Однажды вечером в Пикфэре, когда я говорил о чем-то, Бадди перебил меня, но тут голос подала Мэри: «О, перестань, Бадди! У него в одном мизинце больше ума, чем во всем твоем теле!» В такие моменты в комнате воцарялась мертвая тишина. Все замирали. Впоследствии Бадди со смехом вспоминал эти случаи и говорил: «О, эта маленькая чертовка».

Роджерс отличался добротой. Он любил свою жену. Если он и страдал, то почти никто не подозревал об этом. «Он был галантным и милосердным», — говорил Мэнтли. Бойд соглашался: «Они заботились друг о друге». Но существовали и опасные подводные течения. По словам Бойда, «случались дни, когда каждый из них хотел обидеть другого, и каждый знал, куда нанести удар. Во время обеда за столом нередко вспыхивали перебранки». И даже хуже того. Бойд видел, как они дерутся. «Мысленно я вставал на сторону Бадди. Я никогда не стал бы осуждать его. Очень нелегко жить с алкоголичкой».

Еще труднее было на протяжении пятидесяти лет уверять журналистов, что Мэри не пьет.

Пикфорд еще могла вернуться на экран и безупречно сыграть роль богини немого кино. Она могла быть бесконечно доброй и забавной на церемонии вручения наград за немые фильмы в офисе Джорджа Истмена. Толчком к созданию этого проекта послужила смерть Клайда Бракмана, сценариста и режиссера немого кино, который сделал несколько отличных комедий с Бастером Китоном. В 1955 году он уже двадцать лет как не занимался режиссурой. Однажды вечером, поужинав в одном ресторане на Западном побережье, он увидел счет, понял, что не сможет оплатить его, пошел в туалет и застрелился.

Деятели немого кино кончали с собой и раньше, но эта смерть особенно потрясла режиссера Джеймса Карда, работавшего на Истмена, и подтолкнула его к действиям. Полный решимости отдать должное деятелям немого кино, он разослал избирательные бюллетени с номинациями лучшего актера, актрисы, оператора и режиссера среди ветеранов кинематографа начала века. Пикфорд и Чаплин легко победили, завоевав львиную долю голосов в своей категории. Мэри, посетившая эту церемонию в ноябре, держала публику в напряжении, вспоминая о минувших временах (Чаплин, которому так и не разрешили въезд в США, отсутствовал). Мэри оставалась теперь ключевой фигурой. Она держалась как королева, гордая и недосягаемая. По прошествии сорока лет она все еще являлась хранительницей репутации немого кино.

Утром на Пасху 1956 года в Пикфэр пожаловали многочисленные гости: Мэри пригласила двести питомцев немого кино, чтобы предаться ностальгии по прошлому. «Вы могли есть ее ложками», — с гордостью заявила она. По зеленым лужайкам Пикфэра прогуливались люди, работавшие на студии «Байограф», снимавшиеся вместе с Пикфорд и Фэрбенксом. Эти гости сделали вечеринку особенно трогательной. Пикфорд надеялась, что приглашенные репортеры привлекут внимание общественности к этим актерам. «Многие из этих дорогих мне людей сильно нуждались», — говорила она в одном интервью. На празднике царила чрезвычайно раскованная и веселая атмосфера. Только актер Ирвинг Синдлер, снявшийся в фильме «Розита», почувствовал некий холодок; по иронии судьбы, он исходил от самой Пикфорд. Синдлер вспоминал, что Маленькая Мэри превратилась в старую леди, лицо которой отражало мучения.

На вечеринку не приехали ни Лилиан, ни Дороти Гиш; они были заняты на Восточном побережье. Мэри завидовала Лилиан.

Однажды, рассматривая с историком кино Кемпом Нивером фотографию Гиш, она выпалила: «Я ненавижу ее!» Это признание шокировало Нивера. «Как вы можете говорить такое? — спросил он. — Она же ваша самая старая и любимая подруга».

Гиш еще на заре звукового кино почувствовала, что студия хочет отделаться от нее, и бесстрашно вернулась на сцену. В 1930 году она играла в бродвейской постановке пьесы «Дядя Ваня», а спустя шесть лет в «Гамлете» Джона Гилгуда. В течение нескольких десятилетий она продолжала выступать на сцене и снималась только в престижных картинах, таких, как «Дуэль на солнце» (1947), «Ночь охотника» (1955) и «Женитьба» Роберта Альтмана. В девяносто два года Гиш сыграла вместе с Бетт Дэвис в фильме «Киты в августе» (1987).

Она осторожно пыталась подтолкнуть Пикфорд к тому, чтобы та продолжила свою карьеру. Игру в театре Гиши всегда считали почетной работой. В 1939 году, увидев бродвейскую постановку «Жизнь с отцом», Лилиан окончательно вернулась на сцену и изъявила желание гастролировать вместе с Дороти. После этого сестры много ездили по стране с театром. Через несколько лет, когда Мэри предложили главную роль в пьесе «Жизнь с отцом», она отказалась из-за того, что на сцене стояла неудобная лестница и бегать по ней вверх-вниз было бы слишком утомительно. Неизвестно, что сказала по этому поводу Лилиан. Но позднее она вспоминала о героизме Дороти, которая, заболев раком в 1950 году, все же заставляла себя выходить на сцену. Вероятно, Мэри увидела в этом замаскированный упрек в свой адрес.

«Лилиан слишком стара для игры на сцене», — говорила Мэри. Едва ли она сама верила, что возраст действительно имеет такое значение для театра. Артист нуждается лишь во вдохновении, везении и силе воли; и Лилиан, и Дороти Гиш обладали всеми этими качествами. Помимо этого, им были свойственны скромность, самодисциплина, бесконечное любопытство к миру и к месту, которое они занимали в нем, играя на сцене. Слава сестер отличалась от популярности Пикфорд: их обеих (но особенно Лилиан) боготворила высоколобая публика, помнившая, что когда-то они много работали с Д. У. Гриффитом. Лилиан добилась видного положения благодаря своему интеллекту; Юджин О'Нил как-то сказал, что никогда не встречал более интеллигентной женщины. Нельзя отрицать и ее большого актерского таланта. Поклонники считали, что она превосходит любую актрису немого кино. По словам канадского критика Урхо Кареда, Гиш «умела соединять в себе образы женщин любого возраста?. В шестнадцать лет ее лицо

с большими глазами, крошечным ртом и намеком на двойной подбородок отражало только что распустившуюся красоту и невинность. В шестьдесят ее взгляд мог быть ровным, исполненным решимости или гневным. Но иногда ее глаза сияли беспечностью, как у юной девушки. Возраст совсем не вредил Лилиан Гиш. Но можно ли представить себе старую Маленькую Мэри?

В 1956 году Лилиан успешно снялась в телевизионной постановке по книге-бестселлеру «День, когда убили Линкольна». Ей очень нравилось выступать «живьем» перед камерой; это напоминало съемки в немом кино. Потом она уехала на гастроли с пьесой «Меловой сад». С Пикфорд в это время произошел странный случай. Однажды после полуночи она возвращалась домой в компании друзей, среди которых были ее муж и Марион Дэвис, талантливая актриса немого кино, славившаяся своим пьянством. Прожив сорок лет с Уильямом Рэндалфом Хёрстом, Дэвис вышла замуж за Горация Брауна (во время бракосочетания в Лас-Вегасе невесту поддерживали, чтобы она не упала около алтаря).

В какой-то момент Браун взялся научить Роджерса обращаться с пистолетом. Позже лакей показал, что это делалось в профессиональных целях, так как в то время его хозяин снимался в вестерне. К несчастью, нетрезвый Браун поскользнулся, упал, и пистолет выстрелил. Пуля угодила в стену дома, а затем рикошетом попала в голову Мэри. По крайней мере, ей так показалось. В больнице врачи обнаружили у нее небольшую шишку, появившуюся, вероятно, в результате удара куском штукатурки.

В этот период Бадди снимался во второсортных вестернах. Последний из них, «Священник и бандит», вышел на экран в 1957 году. Полагают, что Мэри вложила какие-то деньги в этот фильм, который сняли за семнадцать дней. Сцены репетировали в баре Пикфэра. «Мой Бадди, — ворковала Мэри, похлопывая его по щекам, — он делает картину».

Возможно, что к тому времени Роджерсу тоже все надоело.

Смерть Маршалла Нейлана потрясла Мэри. Его режиссерская карьера закончилась с закатом немого кино; в течение многих лет он прозябал в нищете. Казалось, что в 1957 году судьба вновь улыбнулась Нейлану, когда Элиа Казан пригласил его снять фильм «Лицо в толпе». «Маршалл был очень популярен в прошлом, но годы безвестности не сделали его озлобленным, — говорил Казан. — Казалось, у него нет ни обиды, ни ненависти». Но рак горла не позволил Нейлану продолжить карьеру.

Безнадежно больной и нищий, он поселился в доме для ветеранов кино, заверив Пикфорд, что еще покажет всем, на что способен. Этого не случилось. Лечение не помогло, и Нейлан умер в 1958 году.

Он завещал Пикфорд несколько незаконченных сценариев. К завещанию прилагалась инструкция о том, что ни она, ни кто-либо другой не должны присутствовать на его похоронах. Но она была в числе приглашенных на поминки в голливудском отеле «Никербокер». Там, в конце стойки бара, они увидели открытую бутылку пива, пустой стакан и табличку: «Для Микки Нейлана». Сначала Мэри хотела ослушаться воли покойного и поехала на кладбище, но мотор ее «роллс-ройса» внезапно заглох. «Мной овладело странное чувство, что Микки разыграл со мной свою последнюю дьявольскую шутку за то, что я не подчинилась его инструкции». На поминки Пикфорд отправилась на такси.

Джесс Ласки умер в том же году, оставив после себя огромные долги налоговому управлению. К концу жизни он обанкротился, и его вдова осталась без средств к существованию. Услышав эту грустную историю, Мэри покачала головой и отчитала покойного за то, что он не умел обращаться с деньгами.

Пикфорд уделяла много внимания заботе о престарелых людях. В интервью журналу «Фотоплей» она заявила, что деньги лишают человека энергии и желания выражать себя в творчестве: «Богатство ослабляет волю к самопожертвованию, ослабляет энтузиазм». Но уход старых друзей словно бы подстегнул Мэри, и в 1961 году она занялась проблемой обеспечения жильем больных и неимущих стариков.

Пикфорд говорила по этому поводу толковые слова, идущие от самого сердца. «Это наш стыд и позор, — говорила она. — Меня это просто угнетает. Большинство этих людей жили достойно и обеспечивали себя, но дороговизна медицинского обслуживания лишила их сбережений, так как они серьезно болели. Я не выступаю за общественную медицину, но надо найти какой-то способ позаботиться о наших бедных старых больных людях».

Или о ее бедных старых друзьях. В 1963 году умер Джеймс Кёрквуд, бывший актер «Байограф» и режиссер, снявший с финансовой помощью Пикфорд два забытых ныне фильма «По ошибке» и «Мальчик Билла Аперсона». Разочаровавшись в режиссуре, Кёрквуд опять снимался в кино и играл на сцене. К сожалению, крах фондовой биржи уничтожил все его сбережения, и он не смог найти себе место в звуковом кино. Он сильно пил и в возрасте восьмидесяти лет отказался от предложения Мэри поселиться в доме для ветеранов кино.

На похоронах Пикфорд очень горевала. Она приехала проститься с телом, чего обычно не делала, и ее поддерживали под руки, когда она приблизилась к гробу. Мэри выкрикивала имя Кёрквуда, бросала цветы на его лицо и теряла сознание. Спустя два дня она вместе Кемпом Нивером, который занимался архивами, посмотрела старый фильм студии «Байограф» «Милая двадцатилетняя девушка». Они видели живого Кёрквуда. В этой комедии он играл отца Мэри, которая ждет прибытия своего любимого, но не подает вида. Она гадает на ромашке «любит — не любит», но под пристальным взглядом отца притворяется, что изучает строение цветка. Но Кёрквуда не так легко провести; он смотрит на Мэри, потом на цветок, улыбается и уходит.

Еще одна потеря: Роксана покидает Пикфэр. Никто, кажется, не запомнил, как и когда это случилось, но Бойд говорил, что она совсем в юном возрасте вышла замуж за какого-то молодого человека, работавшего на бензоколонке. Этот брак продлился недолго, но Роксана достигла своей цели; она покинула Пикфэр. Вскоре о ней забыли. Казалось, ее вообще не существовало. У друзей Мэри сложилось впечатление, что она хочет вычеркнуть Ронни и Роксану из своей жизни. Во время одного из приступов безумной мстительности Пикфорд попробовала порвать отношения с Френсис Марион. Сценаристка, приглашенная на обед в Пикфэр в начале 1960-х годов, была изумлена, когда хозяйка дома спустилась вниз по лестнице, увидела ее среди гостей и велела ей немедленно покинуть дом. Мэри напомнила подруге о том, что сорок лет назад Марион написала сценарий для фильма, где снялась не она, а Мэри Майлс Минтер. Марион с достоинством покинула Пикфэр. Через пару дней Мэри прислала ей невнятную записку: «Я боюсь, что оскорбила вас. Я очень сожалею об этом и приношу свои извинения».

Марион великодушно простила ее. Но с тех пор их дружба ограничилась букетами цветов на дни рождения и редкими письмами. Мэри Пикфорд предпочитала жить прошлыми эмоциями; ее лучшие друзья уже находились в ином мире.

«Она говорит о событиях давно минувших дней, как будто они произошли только вчера», — говорил фотограф журнала «Лук» Дуглас Кирклэнд, в 1963 году приехавший в Пикфэр, чтобы сделать несколько снимков для статьи о Пикфорд. Мэри была в приподнятом настроении и резвилась как девочка. Она полностью отдала себя в руки Кирклэнда: разъезжала с молодыми людьми в своем лимузине, громко пела «Боже, храни короля» и делала все, лишь бы получились хорошие кадры. Кирклэнд приехал утром, но к половине одиннадцатого Пикфорд уже устала. В конечном счете, статья в журнале так и не появилась. Кирклэнд считал, что

она не слишком переживала по этому поводу. В 1989 году, когда в свет вышел альбом работ Кирклендa, там наконец-то появились фотографии, сделанные в тот день. На одной из них Мэри стоит у бассейна, скрестив руки на груди. На голове у нее парик, взгляд устремлен вниз. Она выглядит довольно уныло.

В 1963 году Мэри в последний раз отправилась в Торонто, заявив, что всю жизнь «несла за собой свой родной город как прекрасную мантию». Она приехала туда в умиротворенном настроении. Она сказала репортерам, что ей семьдесят лет (на самом деле ей был семьдесят один), отказалась позировать фотографам с бокалом в руках («только не с бокалом; я ужасная лицемерка») и приняла участие в телешоу. Седовласый Бадди сопровождал ее и вызвал у зрителей больше интереса, чем она.

В 1965 году компания «Синиматек Франсе» устроила в парижских кинотеатрах большую ретроспективу ее работ. Пикфорд, которая туда приехала, это очень польстило. Показ более пятидесяти фильмов крайне взволновал ее. «Французы никогда не забывают артиста, который им понравился, — говорила она. — В моей жизни я получила немало наград и встречалась с королями и королевами. Но эта ретроспектива особенно растрогала меня».

После этого она уединилась в Пикфэре.

Где-то в своей книге «Мое рандеву с жизнью» Мэри писала: «Я читала, что счастливые люди живут поверхностно». Пятнадцать лет Пикфорд жила только в Пикфэре. Она спала, мечтала, читала Библию и целыми днями пила виски. Иногда она вместе с Бадди смотрела телевизор. «Пора начать кампанию против спортивных передач, — говорила она. — Футбол, гольф, теннис — у мужей не остается времени на жен». Иногда Роджерс или Роксана, которая иногда приезжала в Пикфэр, катали ее на автомобиле. Случалось, Пикфорд спускалась вниз, чтобы посмотреть какой-нибудь фильм в своем домашнем кинозале. Но вскоре она с отвращением отвернулась от современной голливудской продукции. Как-то в 1969 году Бадди привез в Пикфэр пленку с новой комедией «Боб, Кэрол, Тэд и Алиса», но Мэри не высидела у экрана и нескольких минут. «В трезвом виде она была бойкой и милой, как птичка», — говорил Роджер Сьюард, которого наняли охранником в Пикфэр после убийства Шэрон Тейт в 1969 году; по вечерам он осматривал двери и территорию. «Потом мне приказали сидеть возле спальных комнат с пистолетом наготове, — вспоминал Сьюард. — Бадди говорил мне, чтобы я не вздумал спать». Было ради чего бодрствовать: охранник нередко слушал, как Пикфорд ругает Бадди.

В 1970 году Гвин устроила в Пикфэре свадьбу своей дочери Мэри Шарлотт. Дом все еще выглядел очень мило. Из его окон открывался чудесный вид. Но двенадцатиакровый участок земли постепенно продали по частям. Осталось только четыре акра. Вначале тетя Мэри пообещала, что появится на торжестве, и даже заказала специальный парик, так как ее волосы поредели. Но в последнюю минуту она передумала, заявив, что ее присутствие будет отвлекать внимание от невесты. Пикфорд очень редко вставала с постели. Гвин, которая время от времени приезжала из Испании, уверяла, что иногда по ночам Мэри потихоньку покидала свою комнату и ходила по дому, осматривая свое имущество. Но Роджер Сьюард никогда этого не видел.

Она обожала Дугласа Фэрбенкса-младшего, но только на расстоянии. В те годы он постоянно жил в своем лондонском доме, присылая Мэри оттуда цветы, открытки и фотографии. «Маме Мэри» стоило только увидеть его росчерк внизу («от твоего сына»), чтобы заплакать. Однако когда ее любимец, этот образец совершенства, приезжал в Пикфэр, его размещали в комнате для гостей. Даже Гвин не оставалась в особняке на ночь и, подобно другим гостям, виделась с Пикфорд лишь в назначенные часы.

«Я не Грета Гарбо, — говорила Мэри. — Я не стремлюсь к одиночеству». Тем не менее она все время придумывала какие-то отговорки, чтобы не показываться на людях. Например, говорила, что упала и повредила ногу так серьезно, что не может встать с постели. В 1970 году ей сделали операцию по удалению катаракты. «На меня это произвело гнетущее впечатление, — говорила она. — Мои нервы страдали больше, чем мои глаза». «С ней все в порядке», — не уставал повторять Роджерс. Но иногда и его одолевала тоска: «По-моему, ей не хватает энергии. Я бы хотел поделиться с ней своей».

Теперь мало кому позволялось видеть Пикфорд. Фэрбенкс-младший, Лилиан Гиш, Коллин Мур и дочь Адольфа Цукора, Милдред, входили в число немногих, кого допускали в святилище. Джону Мэнтли, ставшему продюсером телепередачи «Дым от выстрелов», и Гвин разрешалось приходить к Мэри вместе с детьми. Посетив Пикфэр, Адела Роджерс писала, что, «вопреки всякого рода сообщениям и темным слухам», Пикфорд выглядела «вполне бодрой и здоровой». Адела назвала злостными измышлениями сплетни о том, что Мэри не покидает свою комнату, потому что все время пьет: «Это низкое мелочное вранье». Но другие друзья Мэри признавались, что не раз видели затворницу Пикфорд пьяной в постели.

Мэри могла поговорить с журналистами по телефону, если они звонили утром, когда она пребывала в хорошем

расположении духа. Но нередко она вдруг замолкала, и тогда беседу вместо нее продолжал Роджерс. Она обещала многим людям, что непременно поговорит с ними, напишет им или пригласит в гости. Роберту Кушману, который несколько лет изучал фильмы Мэри в Калифорнийском университете, актриса писала письма, рассказывая в них о себе. К окончанию университета она подарила ему часы и предложила посетить Пикфэр. Но всякий раз, когда Кушман звонил по телефону, ее секретарша Эстер Хелм говорила, что актриса плохо себя чувствует, и просила позвонить в другое время. Так длилось долгие месяцы и годы.

В мае 1971 года Роджерс предупредил Мэри: «Дорогая, к нам приедут твои лучшие друзья и журналисты». Поводом для этого приема послужил показ десяти картин Пикфорд и ее документальных съемок в Лос-анджелесском музее искусств. Куратор мероприятия Роберт Кушман писал памятные записки. Эта акция стала лишь частью глобального проекта мирового чествования актрисы: вскоре фильмы Пикфорд показали в Вашингтоне, Сан-Франциско, Нью-Йорке, Дирборне, штат Мичиган, Стэнфорде, Онтарио, Лондоне, Брайтоне и в некоторых европейских городах. В ходе празднований журналистов пригласили в Пикфэр на пресс-конференцию.

Особого веселья в атмосфере не чувствовалось, дом казался запечатанным, лишенным жизни. Восточная комната на третьем этаже, где хранились сокровища, напоминавшие хозяйке о прежних днях, была закрыта, а некоторые реликвии, такие, как сервиз Наполеона, находились в стеклянных футлярах. Шампанское, которое подали в фужерах из старинного хрусталя, не подняло гостям настроения. К тому времени затворничество Мэри в спальне уже стало еще одним киномифом. Она казалась героиней «Бульвара Сансет» — мифической звездой, которая, поняв, что не в состоянии править миром, удалилась в мир своих грез, полностью подчиненный ей.

Улыбающийся Бадди вышел поприветствовать собравшихся, но не с Мэри Пикфорд, а с магнитофоном в руках. «Мэри так счастлива, что вы пришли сюда», — заверил он их и включил магнитофон. По словам журналиста Альена Харметца, из магнитофона раздался «какой-то неживой голос, треснувший и выцветший, словно кусок бархата на солнце». «К сожалению, Мэри плохо себя чувствует, — сказал Бадди и неожиданно добавил: — Мы поженились в 1937 году, и я до сих пор страстно люблю ее». Слушатели кивали.

Затем Роджерс повел всех наверх. «Дорогая, — сказал он у

двери в спальню Мэри, — все твои друзья здесь». Из комнаты донесся слабый шепот. «Что им передать?» — спросил Бадди. Опять шепот. Все старались разобрать слова. «Передать им, что ты их любишь? — спросил Роджерс, заглянув в комнату. «Мэри говорит, что она любит вас», — повторил он. Журналисты принялись записывать.

Куда легче и честнее было показывать фильмы с ее участием. На экране Мэри выглядела живой и веселой. Она вся светилась. Кинокритик Ронда Кёнинг признавалась, что до ретроспективного показа фильмов Пикфорд в 1971 году она представляла актрису легкомысленной куклой с локонами, всю в лентах и в платьях с оборками. Вот что она писала впоследствии о заключительных кадрах фильма «Воробьи»: «Камера останавливается на ее милом лице достаточно долго для того, чтобы мы увидели все ее эмоции. Это лицо светится счастьем. Есть много красивых актрис, но редко чье лицо может привлечь ваше внимание выражением полного счастья. Нет, нам нельзя забывать Мэри Пикфорд».

Но мир забыл ее, а Мэри Пикфорд, в свою очередь, забыла про мир. Она предпочитала современности общение с Фэрбенксом и Шарлоттой, которая, по ее словам, приходила к ней ночью в виде призрака. Однажды, когда Адела Роджерс спускалась по лестнице из комнаты Мэри, внизу она увидела Бадди. «О чем вы говорили сегодня? — спросил он. — О Дугласе?» «Полагаю, я выглядела виноватой, — вспоминает она, — потому что мы действительно часто говорили о нем». «Я женат на ней почти сорок лет, — сказал Бадди, — а она все еще иногда думает, что ее муж Дуглас Фэрбенкс. Мне кажется, многие люди считают так же».

Но все прощали Мэри ее ностальгию по прошлому. Певица Перл Бейли, подруга Фэрбенкса-младшего, как и Пикфорд, интересовалась спиритизмом. Она слышала мрачные истории о затворничестве Мэри. В 1971 году, когда Дуглас устраивал вечеринку в Пикфэре, общительная Бейли захотела увидеть Мэри Пикфорд во плоти. К всеобщему удивлению, Пикфорд пригласила ее в закрытую для большинства людей спальную комнату. Ей говорили, что Бейли интересуется всем сверхъестественным. Бейли с порога спросила о «кукле» — «о той, которая мне снилась, с разбитой головой».

Мэри в недоумении указала ей на свою коллекцию кукол. Там лежала ее кукла из спектакля «Уоррены из Вирджинии». Она была старая, сделанная из фарфора, и с разбитой головой. Бейли осторожно взяла куклу в руки, а затем упрекнула хозяйку, что она сама как сломанная кукла — пала духом, не заботится о себе. «Когда эту куклу починят, — предсказала Бейли, — вы

поправитесь. Вам нужно взять себя в руки, встать и покинуть эту комнату. Вы это сделаете».

Бейли забрала куклу с собой, и через пару недель ее привезли обратно. Куклу починили, она выглядела как новая, но не понравилась владелице.

«Я не хочу его больше видеть. Можете это напечатать», — сказала Пикфорд после вручения Чаплину второго «Оскара» (первый «Оскар» он получил в 1928 году за фильм «Цирк»). В 1972 году Академия с опозданием воздала Чаплину должное «за выдающийся вклад в превращение кино в искусство». Актер, наученный горьким опытом, приготовился к нападкам, но появление его на церемонии вызвало бурные овации. Пораженный таким приемом, он с трудом подбирал слова и продемонстрировал старый трюк с котелком. Через год о нем снова вспомнили, когда фильм «Огни рампы», наконец, завоевал свой «Оскар» в Лос-Анджелесе.

Пикфорд находилась в мрачном расположении духа. В то время как вся индустрия каялась перед великим актером, Мэри не находила для него слов сочувствия. «Он не испытывал ни к кому никакой благодарности за свою удачную карьеру, — жаловалась она одному журналисту. — Это позор, что он так и не стал гражданином нашей страны». «Полагаю, нужно спросить его бывших жен, что они о нем думают», — говорила она в том же интервью (Чаплин был женат четыре раза, Пикфорд выходила замуж трижды). Ее негодование возросло еще больше, когда в 1975 году Чаплину присвоили дворянский титул. Несмотря на это, даже Фэрбенкс-младший надеялся, что, в конце концов, эти двое помирятся. Однажды он рассказал Мэри, что Чаплин очень интересуется ею, говорит о том, как он хорошо к ней относится, и сожалеет, что их партнерство прервалось. «Я говорил долго, — вспоминал он. — Я подал эту историю со вкусом». Мэри молча возлежала на постели. Вероятно, она поверила ему. Когда Джей Ар закончил рассказ, она мрачно посмотрела на него и вымолвила: «И все же он сукин сын».

Своего второго «Оскара» Пикфорд получила в 1976 году, но она была уже слишком слаба, чтобы присутствовать на церемонии вручения награды. Она слишком долго не вставала с кровати и смогла бы передвигаться только в инвалидной коляске. Кроме того, она почти не понимала, что происходит вокруг. Как утверждает Сьюард, она жила на транквилизаторах, легкой пище и разбавленном алкоголе.

Вручение «Оскара» состоялось в Пикфэре. Двое мужчин принесли Мэри вниз. Ее маленькое легкое тело было закутано в

шелковое одеяние с белым меховым воротником и нитями драгоценных камней. За день до этого Мэри еще сидела в постели в розовом халате и с розовым цветком в ее собственных волосах. Теперь ее лицо пряталось под каким-то детским париком с желтыми локонами, глаза удивленно смотрели из-под длинных накладных ресниц, рот был ярко накрашен. Пикфорд казалась напуганной, изумленной, не понимающей смысла происходящего, но ее взгляд вдруг стал осмысленным, когда она сказала технику по свету, какое ей нужно освещение.

«Мэри, — торжественно обратился к ней президент Академии Уолтер Мириш, — я с гордостью вручаю вам эту награду. Академия любит вас и гордится вами». Мэри кивнула и молитвенно сложила руки: «Сегодня я очень счастлива, спасибо вам», — ее голос смолк. Пикфорд дотронулась до статуэтки. «Он мне очень дорог», — заверила она. По ее левой щеке покатилась слеза.

Когда сюжет об этом событии показали по ТВ, поднялся большой шум. «Я не думал, что такое возможно, — писал Майк Ройко из «Лос-Анджелес Таймс», — но Мэри Пикфорд, любимица довоенной Америки, сумела оскорбить чувства множества людей. Она оскорбила их тем, что постарела. Многие из тех, кто видели прежнюю Мэри, говорят, что хотят помнить ее именно такой. Но ведь она не умерла. Да, Пикфорд постарела, но она живет и дышит».

Но американцев смутила не только старость Мэри. По крайней мере, наиболее компетентных критиков покоробила некомпетентность устроителей шоу. Критик из «Нью-Йорк Пост» признался: «Я чувствовал, что вижу самый порнографический эпизод в истории телевидения».

«Именно после вручения «Оскара» ее состояние сильно ухудшилось, — говорил Роджер Сьюард. — Она вообразила, что вновь стала молодой и гастролирует по стране». Когда ее навестил Джей Ар, она выглядела довольно оживленной и шутила. Она вспоминала их первую встречу, когда они с шестилетним Дугласом сидели на полу и играли с игрушечным поездом. Но на другой день Пикфорд могла уже только шептать, и Фэрбенкс-младший с трудом понимал ее. Она приняла его за отца; «О, Боже, Мэри, это я, Джей Ар», — воскликнул Дуглас.

Сьюарду нравилась Мэри. Он хорошо ее узнал и полагал, что никто в Пикфэре не заботился о ней по-настоящему: «Она не могла ходить, но по ночам забывала об этом. Тогда Мэри пыталась встать, но только падала на пол».

Она жила в собственных мечтах, воображая себя перед камерами и опасаясь, что ее прекрасные локоны растреплются. В

грезах она снова становилась восьмилетней девочкой, мчащейся по улицам на велосипеде мимо каштанов. Она «ехала по Юниверсити-стрит, поворачивала на запад и чудом не врезалась в лошадь». Она всю жизнь гордилась шрамом, оставшимся с тех времен.

Мэри Пикфорд умирала и, возможно, знала об этом. По крайней мере, она вдруг захотела срочно увидеть Малкольма Бойда. Его поразило ее плачевное состояние. Они беседовали около часа, затем Мэри указала на портреты Джона Чарльза и Шарлотты: «Вот папа, а вот мама». Потом она перевела взгляд на распятие, висящее на стене: «Это Иисус». Она начала гладить Бойда по лицу, повторяя: «Любовь, любовь, любовь» Ее руки были переплетены толстыми шнурами вен и напоминали лапки обезьяны.

Сьюард по-прежнему нес свою ночную службу. Однажды он услышал, как Мэри бормочет что-то о продаже облигаций.

25 мая 1979 года Бадди Роджерс отвез жену в больницу в Санта-Монику. У нее случился сердечный приступ, и через два дня она впала в кому. Мэри Пикфорд умерла 29 мая. Ее смерть была спокойной и безболезненной.

# Эпилог

Осторожные газетные некрологи и панегирики говорили не столько об обстоятельствах смерти Пикфорд, сколько о ее блестящих деловых качествах и здравомыслии. «Она была упорным бойцом, — отмечал ее биограф Эдвард Стотсенберг, — это замечательная целеустремленная женщина. Она помнила все, что вы говорили ей десять или пятнадцать лет назад». Неизменно упоминался титул Любимица Америки, говорилось о некоторых ее фильмах — чаще о «Ребекке с фермы Саннибрук» и «Поллианне», ибо эти картины были известны по звуковым римейкам. Неизвестно, насколько все это трогало читателей, среди которых осталось мало тех, кто помнил рождение немого кино или ясно представлял роль Пикфорд в его развитии.

В последний день мая около сотни человек заполнили часовню Ви Кёрк на кладбище Форест-Лоун. Орган и скрипка играли мелодии «Мой друг», «Позволь называть тебя любимой» и «Мэри» Джорджа М. Коэна. Фэрбенкс-младший и Лилиан Гиш, опоздавшие к началу церемонии, скромно сидели у входа. Некоторые из скорбящих помнили замечание Пикфорд о том, что на похоронах не следует плакать. Другие не могли сдержаться. Джон Мэнтл и утирал слезы, произнося надгробную речь. В конце церемонии заплаканного Бадди вывели из часовни.

Мэри Пикфорд похоронили на закрытой части кладбища рядом с Шарлоттой, Джеком, Лотти, тетей Лиззи и ее детьми. Огромный мраморный памятник, увенчанный фигурами ангелов, сверкал на солнце. Звучала тихая музыка.

8 октября 1979 года Академия организовала вечер памяти актрисы, включавший в себя демонстрацию фильма «Моя лучшая девушка» и трогательную речь Фэрбенкса-младшего, который говорил о несравненной славе Мэри. Роджерс зачитал телеграмму от Лилиан Гиш, которая, как обычно, была занята на съемках и не смогла посетить это мероприятие.

Между тем юристы обнародовали завещание Мэри. Ее состояние, ранее оцениваемое в десять миллионов долларов, оказалось в пять раз крупнее. Значительная его часть перешла в распоряжение благотворительного фонда Мэри Пикфорд, доверенными лицами которого являлись ее старые адвокаты Салл Лоуренс и Эдвард Стотсенберг. Своему мужу Мэри оставила ежегодный доход в сорок восемь тысяч долларов, акции, недвижимость, а также сервиз Наполеона и драгоценности (Университет Южной Каролины унаследует все это после смерти Роджерса). Бадди также получил Пикфэр. Он планировал

построить там новый дом, использовав интерьеры старого.

Г вин получила двести тысяч долларов. Словно бы в наказание, детям Мэри оставила сравнительно мало. Из первоначального завещания следовало, что Роксане и Ронни полагается по пятнадцать тысяч долларов. С годами цифра в завещании увеличивалась, и, в конце концов, каждый получил по пятьдесят тысяч долларов, что было просто подачкой от миллионерши.

В 1980 году началась невиданная война по поводу завещания между Роджерсом и двумя другими душеприказчиками имения. Мэри хотела, чтобы все доходы от продажи собственности пошли на благотворительные цели. Но Бадди, выстроивший роскошный особняк с бассейном и теннисным кортом, претендовал практически на всю мебель в Пикфэре. «Мы оказались в весьма неловком положении», — говорил Лоуренс, который утверждал, что Мэри никогда не согласилась бы с тем, чтобы Роджерс забрал все из Пикфэра. Спустя несколько месяцев Роджерс получил по суду миллион долларов в качестве компенсации за оказание помощи Мэри в продаже акций «Юнайтед Артисте» (его роль в этом деле была чисто символической). Вскоре в дом Бадди перевезли бар времен Золотой Лихорадки, а также картины (эксперты определили, что они оказались подделками).

Все остальное, за исключением бумаг, дневников и фотографий Мэри, предназначалось для продажи с аукциона. Несмотря на то, что все предметы, находившиеся в Пикфэре, внесли в каталоги еще при Мэри, имело место явное мародерство. Всюду царил хаос. Смитсоновский институт прислал своего представителя за сапфировой звездой, которую Мэри завещала этому заведению. Но еще один дар — шесть старинных пистолетов и бесценный патронташ — бесследно исчез. Однажды у дома остановился фургон, и два странных человека начали грузить в него мебель. Когда рабочих спросили, кто их прислал, один из них ответил: «Миссис Роджерс». — «Но ведь она уже два года как мертва», — заметил эксперт. Оказалось, что миссис Роджерс — это Беверли Риконо, которая вот-вот должна стать женой Бадди.

В том же году Джерри Басс, тогдашний владелец баскетбольной команды «Эл-Эй Лейкарс» купил Пикфэр всего за пять миллионов долларов. Басс заявил, что он боготворил Мэри, и, сделав небольшой ремонт, оставил дом таким, каким он был (вскоре местные жители начали называть имение Бассфэр). После переезда в особняк нового хозяина сортировка содержимого продолжалась, а 13 мая 1981 года начался трехдневный аукцион.

Среди лотов значились соломенная шляпка из картины

«Ребекка с фермы Саннибрук», черный шерстяной плащ Фэрбенкса из фильма «Знак Зорро» и бархатный костюм маленького лорда Фаунтлероя. Костюм Петруччио из «Укрощения строптивой» и платье из «Розиты» тоже ушли с молотка. Интересно, что в гардеробе нашлись несколько вещей Валентино, которого Пикфорд всегда обожала.

Некоторые предметы мебели стоили больших денег — особенно антикварная тахта для курения опиума. На аукцион были выставлены и такие вещи, как рукопись «Солнечный свет и тень», косметичка Пикфорд, веер размером в четыре фута с изображением портрета актрисы, кукла из пьесы «Уоррены из Вирджинии», а также дорожный чемодан с наклейками стран Востока и Европы. Еще больший интерес вызвали локоны Пикфорд длиной в двенадцать дюймов, в свое время потрясшие мир. В чулане нашли ее свадебное платье, нижнее белье, мужское кимоно с монограммой «Д.Ф.», фотографию маленькой Глэдис Смит, тряпичную куклу и медвежонка. Были найдены также исполненные драматизма письма Пикфорд к Фэрбенксу, написанные ею незадолго до развода.

Но для некоторых людей все эти бесценные сувениры являлись просто предметами китча. Перед началом аукциона один служащий наблюдал за тем, как люди «из праздного любопытства» осматривали шелковые туфли Мэри, ее веера и халатик, который она носила в фильме «Секреты». На третий день цены упали. «Да вы шутите! Это же из Пикфэра!» — взывал аукционист, продавая набор посуды для завтрака за тридцать пять долларов. Покрывало с монограммой Мэри ушло за шестьдесят долларов.

Через несколько недель организаторы аукциона получили неприятное письмо от двух покупателей из Сиэтла, которые отказывались оплачивать чеки. Они купили несколько пленок с фильмами Пикфорд и бросили их в стиральную машину, где те погибли. Потеря была огромной, так как по ним современные эксперты могли установить конструкцию того, как делались немые фильмы. Часть вины лежит и на Мэри, которая в свое время не позаботилась о том, чтобы ленты передали в Музей кино.

В 1988 году Пикфэр снова выставили на продажу. Джерри Басс, когда-то мечтавший о пикниках на лужайке, пришел к выводу, что особняк слишком велик для убежденного холостяка. Дом купил эксцентричный мультимиллионер Мешулам Риклис. Представитель Риклиса, Брюс Нельсон, заявил о намерении покупателя сохранить Пикфэр в нетронутом виде: «Этот дом нельзя перестраивать; он имеет свою историю».

Но в 1990 году Риклис и его жена, актриса Пиа Задорра, пренебрегли историей. Сегодня на места дома Мэри находится массивное мраморное строение с театром, салоном красоты, танцевальной студией, комнатами для массажа, двумя гостиными, двадцатью ванными комнатами, потолками, как в Версале, и пристройкой, где живет агент Задорры. Некоторые люди, в том числе и сам Риклис, по-прежнему называют этот дворец Пикфэром. Но многие понимают, что настоящий Пикфэр исчез безвозвратно.

Бадди Роджерс вторично женился в 1981 году. Брат его невесты Беверли Риконо построил для супругов дом на Пикфэр-Уэй. Там есть комната, где все напоминает о Мэри, и из ее окна открывается такой же чудесный вид, как и из Пикфэра. В комнате висит портрет Мэри в роли Бетт Росс, а в шкафах и на полках лежат вещи, которые она привозила из путешествий. При упоминании ее имени Роджерс часто плачет. Это ностальгические, счастливые слезы.

Вторая жена Фэрбенкса-младшего, Мэри Ли, умерла в 1988 году. В 1991 году он женился на Вере Шелтон. Фэрбенкс иногда играет на сцене, но в основном пишет мемуары и прозу. В 1988 году он выпустил непритязательную книгу «Дни салата». Он откровенно высказывается насчет Пикфорд и своего отца и много говорит о немом кино, являясь одним из крупнейших экспертов в этой области.

О детях Пикфорд мало что известно. Как только об этом заходит речь, Бадди Роджерс немедленно умолкает, а друзья Мэри утверждают, что ничего не знают об их местонахождении. Ходили слухи, что в 1970 году Ронни видели на Аляске, а в 1973 году «Нью-Йорк Дейли Ньюс» сообщила, что Роксана работает официанткой в Лас-Вегасе. В самом деле, там ее обнаружил Малкольм Бойд, который проезжал через эти места вскоре после смерти Мэри. Роксана вышла замуж за повара итальянского ресторана, а ее дочь поступила в университет. «Она совершенно забыла о прошлом», — вспоминал Бойд, который полагал, что Роксана, перенесшая немало обид в детстве, все простила и успокоилась. После отъезда из Пикфэра она трижды выходила замуж; ее последний брак продолжался двадцать три года и закончился смертью ее мужа в 1996 году. В марте того года Роксана дала интервью Николасу Элиполосу. Когда он спросил, что сказала бы Пикфорд если бы узнала, как сложилась жизнь у ее приемной дочери, Роксана, не задумываясь, ответила: «Она бы сказала: «Ты никогда не слушала меня, не так ли? Всегда делала то, что хотела!»

В 1929 году историк кино Пол Рота написал серьезный труд под названием «Кино: от начала до нашего времени». Эта книга раскладывала все по полочкам, как и другие книги, авторы которых считали кино искусством, и была выдержана в академическом духе. Там можно отыскать такие главы, как «Цели кино в общем и в частности» или «Концепция драматического содержания при подготовке сценария», а также очерки о наиболее известных артистах. Несколько страниц уделено великолепному Фэрбенксу, а потом автор словно спотыкается и пишет: «Что касается Мэри Пикфорд, то в ней есть какая-то неопределенность; значимость ее вклада в кино не совсем ясна». Можно предположить, что для Рота образ Маленькой Мэри затмил личность актрисы, которая создала этот образ на экране.

Это странное отношение к Пикфорд продолжалось и в дальнейшем, в чем частично виновата она сама. Когда в 1931 году Мэри заявила, что хочет сжечь свои фильмы, ее друзья яростно воспротивились этому. «Они не принадлежат тебе, — писала Лилиан Гиш. — Они принадлежат обществу». — «Но пройдет время, — отвечала Мэри, — и люди начнут сравнивать меня с современными актрисами».

Мэри боялась, что мир будет смеяться над ней. Вероятно, она также полагала, что немое кино уступает звуковому как вид искусства. Этого мнения придерживались многие люди. Немое кино стало единственным видом искусства, которое человечество нашло, развило и отвергло на протяжении жизни одного поколения. Даже в период своего расцвета немое кино считалось проходящим явлением. В 20-х годах Мэри сожгла двадцать одну копию «Розиты» и семнадцать копий «Поллианны», в то время как негативы по-прежнему оставались в подвалах, приходя в негодность и портясь от сырости.

В 1930 году Мэри Пикфорд встретилась с Айрис Барри, заведующей отделом кино в Нью-йоркском музее современного искусства. Она показала ей брошюру, где писалось, что кино является единственным великим искусством XX века, но практически неизвестно той части американской общественности, которая могла бы его оценить. Когда Барри приехала в Голливуд посмотреть фонды ей позволили остановиться в Пикфэре (позже Мэри послала ей счет за пользование дровами для камина). Кульминацией вечера стал показ фильма «На западном фронте без перемен» (1930).

Луи Вольхайм, сыгравший в нем одну из главных ролей, незадолго до этого умер от рака. Сидящим в зале актерам пришло в голову, что сохранение их фильмов обеспечит им жизнь после

смерти. Вечер прошел успешно; гости не скупились на пожертвования и приобрели несколько лент.

Однако лишь немногие хотели купить для себя работы Мэри, да и она сама не горела желанием расставаться с ними. Даже Барри, писавшая в своей книге «Пойдемте в кино», что «Чаплин и Пикфорд навсегда останутся величайшими фигурами в истории кино», не смогла приобрести фильмы для своего отдела.

В 1945 году Пикфорд, наконец, смягчилась и отдала коробки с негативами в библиотеку Конгресса. Но целых девяносто частей ранних фильмов уже были безнадежно испорчены. Среди пропавших лент — «Добрый маленький чертенок», плохой фильм по словам, тех, кто его видел, но ценный документ эпохи становления кино, и «Сверчок Фанчон», где во второстепенных ролях снялись Джек и Лотти.

Мы уже никогда не увидим такие картины, как «Маленькая королева» (1914), «За кулисами» (1914) и «Вечная работа» (1916). Безнадежно пострадали «Гулда из Голландии», фильм Уильяма Десмонда Тейлора «Как ты могла, Джин?» (1918), «Капитан Кид» (1919) и, к несчастью, «Вечерняя девушка» (1915), картина Френсис Марион, пропитанная сатирой и критикой нравов, что являлось редкостью для работ Пикфорд. Что касается фильмов Джеймса Кёрквуда, то ровно половина из них пропала. По воле счастливого случая, его лента «Маленький друг» нашлась во Франции. Две картины 1915 года, «Рассвет завтрашнего дня» (Мэри сыграла там очень типичного для своих ролей маленького мальчишку) и романтическую драму «Эсмеральда», уничтожило время. Но наибольшую жалость вызывает потеря фильмов студии «Феймес Артисте» — «В карете с епископом», «Каприз» и «Разлученные сердца», — ведь они свидетельствовали о становлении славы актрисы.

Многие классические ленты Пикфорд уцелели, однако находились в ужасном состоянии. У Пикфорд оставался негатив «Розиты», но она категорически отказывалась отдавать его. Она пригрозила Мэри Кемп, в течение полувека отвечавшей за сохранность ее фильмов, что уволит ее и подаст на нее в суд, если та посмеет отреставрировать эту картину. Впоследствии копию «Розиты» нашли в России.

В 1947 году Конгресс США сократил финансирование библиотеки, и несколько лет за состоянием пленок никто не следил. Между тем фильмы Пикфорд не показывались на фестивалях, что было бы крайне важно для поддержания репутации Мэри и сохранения памяти о ней. «Просматривая эти фильмы, — писал Джеймс Кард, который увидел картины Пикфорд в 1959 году после того, как сотрудники Истмена

помогли Конгрессу в их реставрации, — поражаешься тому пробелу в истории кино, который существует на данный момент». Ученый Артур Найт, посмотрев фильмы Мэри в 1970 году, публично покаялся за то, что не упомянул ее в своей книге «Живое искусство» (1957): «По жестокой иронии судьбы, одна из величайших пионерок кино, являющегося одновременно искусством и индустрией, была непростительно забыта». Найт призывал к настоящему, полному пониманию художественного гения Мэри Пикфорд.

Сегодня компания «Мэри Пикфорд» реставрирует и выпускает в прокат фильмы Мэри. Но и в наше время некоторых критиков не покидают сомнения в глубине ее таланта. Через несколько лет после ее смерти лондонская «Таймс» писала, что никто не утверждает, будто Пикфорд «была великой актрисой или кем-то в этом роде». Образ Маленькой Мэри потускнел в сознании человечества. Гордые титулы Маленькая Мэри и Любимица Америки кажутся теперь излишне слащавыми в отрыве от свежести ее былой славы и той наивной культуры, в которой зарождалось кино. В 1970 году, после показа фильма «Поллианна», один критик написал, что после пятнадцати минут просмотра у него создалось впечатление, словно он уже видел не только эту картину, но и все фильмы Мэри Пикфорд.

Среди критиков-феминисток преобладает мнение, что детские роли Пикфорд подавляют сексуальность актрисы, чего хотела как сама Мэри, так и ее инфантильные зрители. Это ошибочное мнение, так как немое кино не стоит воспринимать так же буквально, как звуковое. По сравнению с современными картинами, немое кино кажется публике неполноценным. Но его уместнее сравнить с танцем, особенно с повествовательным балетом, который, как и немой, фильм, рассказывает историю без слов, в то время как музыка как бы является оформлением, плотью драмы. Если смотреть на игру Мэри с этой точки зрения, то ее дети будут вполне уместны, ибо в сегодняшнем балете балерины и в сорок лет танцуют девочек.

Балет, по крайней мере, правильно представлен; общество воспринимает его естественно. О немом кино этого не скажешь. Конечно, существуют такие исключения, как шикарные ретропоказы, сопровождаемые выступлениями больших оркестров. Но чаще старые фильмы показывают на копиях ужасного качества, где некогда четкие образы сливаются в пятна. Игра света «и тени на монохромной текстуре теряет в качестве изображения. Кроме того, фильмы нередко озвучены неподходящей музыкой.

Но хуже всего то, что копии, заменяя подлинники, искажают

прошлое. Гильдия американских режиссеров однажды заявила, что «ни одна цивилизация не должна распространять ложь о себе самой. Если мы не сохраним подлинных представлений о себе, то забудем, кто мы есть на самом деле». Историк и реставратор немого кино Кевин Браунлоу объяснял, почему мы должны сохранять фильмы начала века: «Прямо или косвенно, но калейдоскоп надежд, мечтаний, стремлений, предрассудков, любви и ненависти прошедшей эпохи с необыкновенной яркостью вновь оживает на экране. Фильм 1921 года драгоценен уже тем, что его сделали в 1921 году. Вы можете увидеть кадр из картины 1921 года и не увидеть ничего, что соответствовало бы реалиям того времени. Одежда чересчур экстравагантна, на лицах артистов слишком много краски, выстроенные из декораций улицы похожи на инопланетный пейзаж. Но вы все равно чувствуете другую эпоху, и это бесценно, нравится вам техника фильма или нет».

Многие люди любят кино. Кино и родственное ему телевидение доминируют в нашей жизни. Они влияют на то, что мы думаем о себе, как мы воспринимаем реальность, о чем мечтаем. Чтобы лучше понять их, необходимо бережно обнажить корни, которые скрыты в немом кино. А там, в тайном саду, вас ждет свидание с Мэри Пикфорд — целеустремленной, энергичной женщиной, чей гений все еще живет на экране.

# Иллюстрации



*Джон Чарльз Смит, 1892 г.*



*Шарлотта Хеннесси 1892 г.*



*Торонто. Дом, в котором родилась Мэри Пикфорд.*



*Мэри со своей сестрой Лотти.*



*Джек, брат Мэри Пикфорд*



*Мэри Пикфорд в своей первой крупной театральной роли. 1900 г.*



*Мэри Пикфорд в возрасте 21 год.*



*Задумчивая королева экрана*



*Кадр из фильма «Ребекка с фермы Саннибрук». 1917 г.*



*Знаменитая семейная пара: Мэри и Дуглас. 1922 г.*



*Дуглас Фэрбенкс, Мэри Пикфорд, Чарли Чаплин. 1917 г.*



*Мэри Пикфорд — любимица миллионов кинозрителей, 1920 г.*



*Новый образ Мэри Пикфорд — начало новой эры. 1928 г.*



*Мэри Пикфорд. г. Торонто, 1963 г.*



*Мэри Пикфорд и Бадди Роджерс. 1976 г. Их брак длился сорок три года.*